

المجلس الأعلى للثقافة

# عن أبناء السراوى وعالم القصص

بقلم  
شوقي بدر يوسف

القاهرة  
الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

( فرع نوبار )

١٩٨٨

**إهداء 2005**

المرحوم الدكتور / محمد زكى العشماوى  
الإسكندرية

المجلس الأعلى للثقافة

# عن أبناء السُرُوقِ وعالم القصص

بقلم

سوفى بدر يوسف

القاهرة  
الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية  
( فرع نوبار )

١٩٨٨



## مخل

إن محاولة التصدي لإبداع أحد الكتاب ومجاهاة أعماله الأدبية عن طريق الغوص في أعماقها ، وإجراء عمليات التعدين من مناجمها ، وطرح ما تكتنفه من قضايا واستخراج ما تحتويه من دلالات ذهنية ومتعطفات فكرية وقيم جمالية إنما هو ضرب من المغامرة تحتاج إلى كثير من الشجاعة . إذا أن الأمر في هذه الحالة لن يخرج عن أن يكون غسطة قلمية يجب أن يحسب لها ألف حساب وحساب ، وأن ينظر لها بمنظار الحرس والحذر . في إبداء الأحكام النقدية ووضعها بطريقة تكون أقرب إلى الصواب في اتجاه الضوء الصحيح . كما وأن التصدي للإبداع الأدبي لأحد مبدعي القصة والرواية واستجلاء معمار الشكل عند هذا الكاتب والتحليل الفكري للمضمون الذي قد صب في هذا المعمار هو عمل صعب خاصة إذا كان هذا الكاتب ممن ضربوا بسهم وافر في ميدان التجريب والرمز والعبث والأصعب منه إذا كان إبداع هذا الكاتب يدخل في دائرة من يسمونهم المبدعين النقاد الذين كانت أعمالهم خارجة وصادرة عن رؤية خاصة لهم في جماليات الفن ، إذ أن الأمر سوف يحتاج أيضاً إلى مناقشة ومجاهاة آرائه النقدية ورؤيته الخاصة في أعمال زملائه الذين يتصلون لنقد أعمالهم ، وكذا التعمق في آرائهم ورؤاهم الخاصة التي نظروا بها في طريق الفن والأدب .

من هؤلاء الأدباء الذين يعني لنا أن نحاول الغوص في أعماق إبداعهم والذين ينسطب عليهم القول المتقلم القصاص الروائي الناقد المرحوم « ضياء محمد فهمي الشرقاوي » الذي عرف في الساحة الأدبية باسم « ضياء الشرقاوي » والذي تتميز أعماله بأنها لا تفصح عن نفسها بسهولة لمن يتناولها ولا تعطى للمتصدي لها خيوط تتناولها بالمعايير النقدية المألوفة . إنما هي في حاجة إلى جهد مضني لتناولها والوقوف على دقائقها حتى يلين قوامها وتفصح عن جمالياتها المختبئة وراء أشكال التجريب والرمز والعبث التي تنسم هياكلها ضياء .

والنظرة النقدية في أعمال ضياء تلح علينا في أن نحاول أن ننظر في أعماله بنفس منظاره الفني ، أو محاولة وضع نظراته النقدية كدليل عمل يشد من أزرنا أثناء الغوص في أعماق تلك الحياة الداخلة الثرية الخصبية . كذلك فإن المستعرض لهذه الأعمال الضيائية سوف يجد نفسه أمام إبداع جاد له جذور قوية قلما تتوافر لكاتب في مثل سنه . فهو يتنقل بين القصة والرواية والنقد ومحاولة رسم منظور للممار فني من وجهة النظر الضيائية إن جاز هذا التعبير . فلم يكن ضياء (١) ( ١٩٣٨ - ١٩٧٧ ) قصاصاً روائياً فحسب وإنما كان إلى جانب ذلك ناقداً ومحللاً للأعمال الفنية .. وله رؤية نظرية خاصة عن تلك الأعمال تلخصها فيما أسماه ( الممار الفني ) وصاغها في عدة دراسات تطبيقية عن أعمال يوسف الشاروني ( الزحام ) وإدوار الخراط ( ساعات الكبرياء ) وجبرا إبراهيم جبرا ( السفينة ) وقد ترك ضياء الشرقاوي مجموعة من الوسائل الأدبية توضح تفكيره النظري ومنهجه التحليلي .. وتتمثل أهمية هذه الأعمال غير الإبداعية في توضيحها للعناصر الأيديولوجية في فكر الكاتب الذي يقوم بتحليله على أساس أنها توضح المستويات النظرية والتطبيقية من وعيه الجمالي . ويتمثل هذا الوعي الجمالي لضياء الشرقاوي في عبارات من قبيل « هناك في العمل الفني ( شكل ) وهو على المستوى الجمالي : وعي الفنان في حالة عمل .. وهناك مضمون هو الواقع الخارجي الموضوعي .. وتلاسم الإثنين وفعاليتهما يعطى ما يسمى بالعمل الفني وكلاهما - الشكل والمضمون - مقابل فكرة الذات والموضوع الذي يعنى الواقع الخارجي - وبذا يمكن الرصد .. ومن ثم فصل فعاليات الشكل وفعاليات المضمون إذا أريد ذلك على المستوى الجمالي والفكري » .

وقد نجح ضياء الشرقاوي نجاحاً كبيراً في أن يتلمس لنفسه طريقاً مضيئاً واضحاً وجاداً في رحلة حياته الأدبية عن طريق تقنين الإبداع من وجهة نظره في الهيكل الخارجي والداخلي وعن طريق محاولة الوصول إلى نماذج حية لهذه النظرة فيما كان يخرج من إبداع روائي أو قصصي أو إبداع نقدي في نفس الوقت إذ أن النقد والتحليل الأدبي علاوة على أنه رؤية إنطباعية

(١) عالم ضياء الشرقاوي : رمضان البسطويسى ( مجلة فصول ، العدد الرابع المجلد الثاني ، ١٩٨٢ ) صفحة ٣٥٥ .

أو تفكرية أو تأملية في إبداع الآخرين إلا أنها بالنسبة للناقد أو المحلل أو المفكر تعتبر إبداعاً جديداً من الممكن أن يتفوق على الإبداع الأصلي إذا قدر له نصيب من النجاح في الوصول إلى شرايين وأوردة العمل وجوهر قلبه الداخلى الصحيح. هذا وقد تطور الإبداع الأدبي القصصى والروائى عند ضياء الشرقاوى عبر هذه الرحلة الأدبية التى عاشها مع قلمه والذى إستطاع خلالها أن يتفاعل مع حركة القصة القصيرة والرواية والنقد فى مصر وأن يقف بجانب زملائه المبدعين الذين أثروا الحركة الأدبية بأشكال جديدة من هذه الفنون والذين ظهرت أعمالهم خاصة فى مرحلة الستينات والى بدأها جيل بدأ تجربته الأدبية من آخر ما وصلت إليه مستويات تطور القصة القصيرة على أيدي الأجيال السابقة .

## جيل الستينات وعطاؤه الأدبي

يعد جيل الستينات على الرغم من اعتراض الكثيرين على هذه التسمية المرحلية ظاهرة فنية وأدبية متميزة ظهرت أبعادها وجلورها في منتصف الخمسينات وأخذت في النمو والسير الحثيث مع طلائع ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ حتى أصبح القاسم الأعظم من إبداع هذا الجيل نتيجة لتلك البواعث أو اللواحق الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي أوجدتها هذه الثورة لتظهر على سطح الحياة العامة في مصر . كذلك كانت لبعض النزعات النفسية والأيدولوجية والفلسفية الوافدة من الخارج تأثير عميق على إبداع هذا الجيل من ناحية الشكل والمضمون بالإضافة إلى الفكر السياسي الذي انقسم إلى العديد من الاتجاهات والذي كان له هو الآخر التأثير الأشمل والأعمق في هذا الجيل .<sup>[٦]</sup> فقد انقسم الفكر السياسي لوجه الحياة الثقافية والأدبية في مصر إنقسامات مرحلية شملت الدعوة للديمقراطية والليبرالية الاقتصادية والتخطيط في إطار الديكتاتورية المستنيرة والاشتراكية الإسلامية والاشتراكية الديمقراطية والماركسية .. الخ وبالتبعية فقد طبع ألوان الإبداع الأدبي والفني لهذه الفترة بأشكال ومفاهيم جديدة وقيم جمالية حديثة كانت انعكاساً لهذا الوجه الذي تأرجح بين كل هذه الاتجاهات ، وقد ظهرت إبداعات كثيرة تدعو لهذه الأطر الشكلية . واستمرت هذه النزعات تستعدي بعضها على بعض ، وتآلب اتجاهاتها المختلفة ضد من يسمونهم بالرافضين وامتلاً المضمون الفني بما كانت تنادى به هذه النزعات من آراء وأفكار سياسية . كذلك فإن الشكل الأدبي والفني قد طرأ عليه كثير من التغيرات بحلول هذه الأفكار المستوردة والوافدة من الكتل الشرقية والغربية على السواء . كذلك صاحب هذه الفترة

حركة نقدية لها نفس الاتجاهات ونفس الأسس التي تقف عليها هذه الأفكار السياسية المصاحبة لها . ونحن لا نغالي إذا قلنا إن تأثير أى مصدر آخر غير الفكر السياسى كان يعود فيتفاعل ويتشكل من جديد وينصب فى مجرى الفكر السياسى مرة أخرى ويتحول من خلال الأفكار الطاغية لهذا المنطلق إلى روافد جديدة لها نفس الأبعاد ولها نفس الأسس ونفس الأطر . (١) « ولقد كان التأثير الجمالى أو الفنى أو التأثير الأيديولوجى لكتابات نجيب محفوظ ذات الطابع التجسدي ( منذ أولاد حارتنا عام ١٩٥٩ ) و لكتابات لويس عوض وشكرى عياد وعبد القادر القط ومحمد مندور وعز الدين إسماعيل النقدية ، سواء فى أصول النظريات النقدية أو فى التراث أو فى النقد التطبيقى أو فى كتابات عبد الحميد يونس وفاروق خورشيد ولييلة إبراهيم فى اكتشاف الأدب الشعبى أو لترجمات سارتر والبير كامى وهيمنجواى ومشتاينبك وفوكنر ومورافيا وكتاب مسرح العبث ، أو لأفلام مخرجى ( الموجه الجديدة ) الفرنسية السينمائية .... الخ لم يتم استيعابه ( تأثير هذه الكتابات الفنية ) إلا من خلال تعامل جيل الستينات مع هذه الأعمال الأدبية تعاملًا سياسيًا أولاً ، فقد كان التجديد الجمالى والفنى أداة من الأدوات الضرورية فى إدراك العالم - الواقع - إعادة المنطق أو النظام إلى لا معقوليته وفوضاه وفى تجديده بعد ذلك . ولقد كان للاتجاه الماركسى الذى استمد نجاحه من أحداث التغيير الثورى فى بلاد كثيرة ثقله التاريخى فى بداية الستينات إلا أنه أخذ يفقد بريقه باستمرار حلول تغييرات كثيرة عليه نتيجة لمعرفة بلاد كثيرة لجوهره الحقيقى اكتشاف إنعزاله عن الواقع . كذلك كان للاتجاه الثورجى تأثيره المباشر

---

(١) - جيل الستينات فى الرواية المصرية ( تحقيق الثقافية ) : سامى خشبة  
مجلة فصول ، العدد الثانى ، المجلد الثانى ، صفحة ١٢٠ .

أيضاً على جيل الستينات عن طريق حركة الترجمة التي حمل لواءها دور النشر البيروتية والقاهرية على السواء خاصة لأعمال كامي وسارتر غير أن هذا التأثير كان تابعاً من الإبداع الوجودي وليس من الفلسفة الوجودية نفسها . كذلك كان للاتجاه النفسى تأثيره على جيل الستينات من خلال إعادة اكتشاف الجذور الثقافية للحركة النفسية المتميزة والتي أعيد تشكيلها على وجه السرعة من خلال محاولة تغيير المناخ العام لفترة ما بعد الثورة والانضواء تحت العديد من المسميات . كذلك كان التحليل المضمونى لإنتاج هذا الجيل خاصة عند زاوية استيعابه لـ « التاريخ الروحي » لأمنته « أبنية معتقداتها وأساطيرها المتحولة إلى شعائر وسلوك يومية وتداخل تاريخها الاجتماعى والسياسى مع نسيج تراثها وقيمها الخلقية » . هذا علاوة على أن فترة الستينات قد عاشت واقع أكبر أزمت تاريخنا الحديث ٥ يونيو ١٩٦٧ وكان واقعها المعاش مفجراً حقيقياً لجيل الستينات والجيل السابق عليه والذي كان لا يزال يواصل العطاء ومؤصلاً ومؤثراً بلا شك فى هذا الجيل والجيل اللاحق له والذي عاش النكسة بأبعادها المصيرية وحاول من خلال تراكماتها أن يعيد الوجه الأدبى المعبر إلى سابق عهده بعد أن تردى نفسياً فى متاهات لا حدود لها . وأن يعيد تكوين الوجدان الأدبى والوجه المشرق للأدب والفن ليبر الهزيمة إلى مراحل البناء والتكوين الجديد .

فى وسط هذه التغيرات الحاسمة على خريطة الأدب فى فترة الستينات وما بعدها واجهت القصة القصيرة والطويلة بوجه خاص ثورة فكرية وفنية وتحديات الجهاد الأكبر للنفس . وكان التحدى قوياً فقد أطلق فرسان القصة فى الستينات هذه العبارة (١) « إن القصة الجديدة ليست ما يكتبه معظم كتابنا الكبار أو المعاصرين لنا ، بل هى ما تحاول كتابته لمعالجة فوضى الأشياء وعيشها بوحدة العقل الخلاق وبرؤية التخطى وتفارق الواقع المعطى أو الطبيعة الجامدة » . وعلى الرغم من مشاركة كبار الكتاب لهذا الجيل فى همومهم إلا أن هذا الجيل قد ركب رأسه واستطاع أن يغامر بالرفض الشكلى والجوهري

(١) البحث عن طريق جديد للقصة المصرية : عبد الرحمن أبو عوف ، مجلة الهلال العدد الثامن ، المجلد ٧٧ - أغسطس ١٩٦٩ ، ص ٨٢ .

لشكل الحياة القائمة واستطاع أن ينجح ويثبت وجوده على الساحة وقد استلزم ذلك إنقلاباً في أدواتهم التعبيرية وإمكانياتهم الجمالية في عملية البناء والتركيب الفني للقصة ، (١) وتتلخص بعض خصائصهم الفكرية والفنية التي نبعت من الإحساس بالقلق واضطراب عصرهم إلى البحث عن الذات والتجريب المستمر ، ولم يكن هؤلاء المبدعون يكونون مدرسة أو ما يشبه المدرسة بمعناها التطوري الحاسم ، إنما كانوا يمثلون جيلاً واحداً معاصراً متبايناً ، وإذا وجد بينهم ثمة تشابه في الإبداع فهذا التشابه هو رد الفعل المشترك لتلك العوامل التي شاركت في تكوين ثقافتهم وأسسهم الفكرية كما تتلخص الخطوط التي سار عليها إبداعهم في عدة نقاط كانت هي الفروع التي أوردت عليها ثمار إنتاجهم القصصي والروائي خلال تلك الفترة .

— ثمة ثورة مشتركة على مفهوم الحكاية والسرد التقليدي لتتابع الحوادث بترتيب آلي مكاني وزماني ، فقد لا توجد حركة وأحداث وإنما صور ترسمها كلمات مرتبة بطريقة تجريبية .

— تقترب بعض المحاولات أحياناً من التركيز الجسادي الذي يقتضي من المتلقي أن يكون في منتهى اليقظة حتى لا يفوته شيء ، فعظم هذه القصص لقطات تختزن الماضي والحاضر وتومي إلى المستقبل ، وقد نستفيد هنا من تكنيك (هيمنجواي) المسمى تكنيك «جيل الجليد العائم» الذي لا يظهر منه على السطح سوى جزء ضئيل بينما الأعماق تخفى أهم جزء .

— بعض هذه القصص ينحون نحو الوجود التشكيلي والعناية في اختيار اللفظة الكهربائية الموحية والاعتماد على التكرار أحياناً ، وخلق كلمة جديدة تؤثر على المتلقي بتعبيرها الغريب وإيقاعها النغمي . وتستفيد التجربة الإبداعية هنا من منجزات فنون أخرى كالسينما والموسيقى والفنون التشكيلية بحيث يهتم القصاص بالتكوين وتجسيد حضور التجربة ، بدلاً من استخدام أفعال الماضي ، حدث أو كان ، وتم تم عملية الحدث في آنية اللحظة وذلك يستلزم انقلاباً في السرد القصصي .

(١) المصدر السابق صفحة ٨٣ .

- والطبع الغالب على تجربة هؤلاء الكتاب وبمستويات متباينة من النضج والوعى هو إستعادة إمكانيات القصيدة الشعرية ، كالتركيز والإيجاء ، وتكثيف الإحساس في صور مركبة أو التقطيع في السرد والغرام باصطناد التعبير الشفاف ذو الجرس الموسيقي و ذو الإيقاع الموحى عند المعنى المتعدد المعرض للغموض أحياناً أو بمعنى آخر محاولة التعبير عما لا يكون تحديده و وصفه بالحسية المباشرة ، ولعل ذلك يؤدي بمعظمهم إلى الإقدام على إستخدام المونولوج الداخلى أو تيار الشعور والوعى في تقديم جزئيات التجربة ، ورغم صلاحيات هذا الأسلوب وإمكانياته غير المحدودة في الكشف عن المشاعر الغالية لدى هذا الجيل ، كالدائية الحساسة والغربة والانسحاق أحياناً أمام بعض «معوقات حركتهم المطردة .

وقد ظهرت في خلال فترة الستينات أسماء كثيرة حفلت بها ساحة القصيدة والرواية واستمر عطاؤها حاضراً في تلك الساحة فترة طويلة ، رحل بعضهم وترك الساحة ولازال البعض يواصل العطاء حتى أصبحت بصماته غاية في التميز . من هذه الأسماء على سبيل المثال وليس الحصر « يحيى الطاهر عبد الله ، عبد الحكيم قاسم ، سليمان فياض ، بهاء طاهر ، جمال الغيطاني ، أحمد هاشم الشريف ، محمد البساطي ، حسنى عبد الفضيل ، زهير الشايب ، إبراهيم أصلان ، جميل عطية ، محمد حافظ رجب ، محمد مبروك ، إبراهيم عبد العاطي ، إبراهيم منصور ، ضياء الشرقاوى ، عز الدين نجيب ، مجيد طويبا ، محمد روميش ، محمد المنسى قنديل ، صافيناز كاظم ، نجسن محسب ، عبد العال الحماصي ، عبد الله خيرت ، عبد البديع عبد الله ، أحمد يونس ، د . عبد الغفار مكاوى وغيرهم كثيرون تمتلئ بهم الساحة على مدار أرض مصر . ولقد تعرض تجسيد هؤلاء المبدعين لما يشبه الرفض من بعض المبدعين التقليديين انطلاقاً من مفهوم صراع الأجيال فقد رفض بعضهم دخول تلك الأشكال الجديدة المتمثلة في التجريب والعبث والواقعية الجديدة واللاواقعية إلى الساحة الأدبية خاصة وأن بعض من هؤلاء المبدعين كانوا يسيطرون على تحرير الدوريات الأدبية وبعض

دور النشر ، فظهر نوع من الصراع بين الأجيال القديمة والأجيال الجديدة وظهر جيل أطلق صديحته المشهورة « نحن جيل بلا أساتذة » (١) وكانت الصبيحة تعني ما تشير إليه حرفياً من وجهة نظرهم ولكن الواقع سرعان ما كشف لهم - حتى وهم في ذروة الحماسة التي صاحبت حصولهم على الاستقلال الذاتي عن جيل الآباء، إن الجيل الذي أطلق هذه الصبيحة لم يتمتع بأساتذة يمثل ما تمتعواهم به كثرة وتنوعاً. في وسط هذه المحركات الأدبية وعلى ساحة القصة والرواية تواجد ضياء الشرقاوى وحفر لنفسه اسماً مميزاً وسط زملائه فرسان القصة واستطاع أن يلمع في فترة قصيرة بدأت منذ أوائل الستينات وانتهت في الثاني من نوفمبر عام ١٩٧٧ حين صمت القلب الذي كان ينبض بقوة والذي لم يستطيع الاستمرار بنفس الحيوية في حياة عبر هو عنها في قضايا كثيرة وكانت قضية الموت أحد القضايا الملحة التي غلبت على كثير من أعمال ضياء (٢) « رغبة كامنة في الموت القريب الشبه من الانتحار كثيراً ما أتوقف أمام هذا المركب مستعجباً ، هل في داخلي تركيب واستعداد ضخم للانتحار . وقد تسبب الأجهاد الفكرى والجسدى في رحيل ضياء وغيابه عن ساحة الإبداع ونستطيع ونحن ندخل عالم ضياء الشرقاوى أن نحدد تلك الملامح التي وضحت في أعمال ضياء والتي كان تأثيرها على زملائه من جيل الستينات تأثيرات مماثلة ، فقد نهل الجميع من معين « كافكا » ونحا الجميع منحى « تشيكوف » وسار الجميع مشوار « موباسان » وتشبه الجميع « هيمنجواي » واستحضر الجميع تكنيك « جيمس جويس » ومارسيل بروست » واستخدم الجميع أسلوب « فرجينيا وولف » وتواجد الجميع مع كل من « لوارنس داريل » في متابعاته وفوكر وزولا وكثيرين من عمالقة القصة والرواية في العالم . غير أن ضياء كان مشدوداً إلى عالم الصوفية والرمزية والأسرار الجمالية للفن والشفافية والقيم العظيمة . ونحن نقرأ أعماله أن نجد أن أبعاد

(١) المصدر السابق صفحة ٨٣ .

(٢) الوسائل الادبية لضياء الشرقاوى « الرسالة الخامسة » مجلة القصة العدد ١٨ ، ديسمبر ١٩٧٨ ص ١٠٠ .

(٣) مارس هذه الرغبة الناقد الدكتور اسماعيل أدهم والأديب الشاعر فخرى أبو السعود في الأربعينات الأول انتحر في البحر غرقاً ، والثاني أطلق على نفسه الرصاص ، كما انتحر الأديب القاص رجاء عليش بنفس الطريقة في بداية الثمينات .

الرؤية عن ضياء ومعاصريه كثيراً ما كانت تتباعد وتقترب في العديد من نتائج إبداعهم .. وقد تنقل ضياء أيضاً شأن معاصريه من الواقعية إلى الخيال إلى الرمزية إلى العبثية إلى التشكيلية واستخدم السرد الحوارى واللغة البظلة ونيار الشعور والوعى . واحتفى بالتفصيل الشديد ليكون منه مكونات أعماله الابداعية وليصب من خلال نسيج هذا التفصيل المضمون الحى المراد التعبير عنه .

كذلك فقد كانت التأثيرات التراثية وبصمات الرواد واضحة المعالم على معظم نتائج هذه المرحلة فنجد تغريعات التراث متأصلة فى أعمال كثيرة من هذا الجيل من اللغة الشعرية والأعمال القديمة التى قدمت برؤى جديدة ونهل الجميع من الأعمال التراثية الخالدة واستحضر الجميع الشكل الأدبى فى المقامات من خلال رواة جدد واختبر الجميع الفلاسفة العرب القدماء أمثال ابن رشد وابن سينا والقارابى وابن طفيل فى أعمالهم الإبداعية وتعامل الجميع مع الحياة الاجتماعية مجددين آراء ابن خلدون وغيرهم من العلماء العرب وتزاوجت الأصالة مع المعاصرة فى إبداع جيل الستينات وظهرت أعمال جمال الغيطانى وفاروق خورشيد وأبو المعاطى أبو النجا لتؤصل القديم فى الجديد . وظهر عالم جديد مبدع فى مرحلة الستينات .. عالم فى خاص تواجد فيه ضياء الشرقاوى وكان أحد فرسانه المميزين الذى كان تأثيره على معاصريه وتأثره بهم علامة هامة جعلت للنسيج الجديد لفن القصة القصيرة أبعاداً واضحة المعالم من الجماليات الشكلية وعمق القضايا والتكوينات التى تحمل من الرموز والإيماءات الكثير . كذلك فقد كانت لضياء لغته الخاصة الذى استوحاها من ثقافته الجادة التى كانت نتاج تفاعل جيله الذى كان كنهه وكيفه علامة جديدة تبشر بالكثير . وقد كانت لغة ضياء الشرقاوى كما هو واضح من استقرار أعماله لغة جديدة للقصة كانت هى الأساس وما عداها فهو ثانوى . كما تفرد ضياء بصوت خاص فى التعبير كان أيضاً نتاج جيله وكان له لونه الخاص فى التعبير الفنى . سواء الإبداعى منه أو النقدى . وكانت له رؤية

خاصة صيها في قالب نقسدى تحليلى لأعمال معاصريه وقد تواجد ضياء الشرقاوى فى الساحة الفنية للقصه والرواية وغرق فيها حتى الثمالة . وقد اتضح ذلك من جلة أعماله التى ظهرت من خلال تلك المجموعات القصصية والروايات التى أدبجها يراعه . كذلك من خلال تلك الأعمال المتناثرة هنا وهناك فى الدوريات الأدبية .

وفما يلى خلاصة عقل ضياء الشرقاوى الفنان الذى رحل فى مقتبل العمر والذى كان يعد بالكثير ويحلم بأعمال تغير من مناخ القصة الحديثة وتعيد من تضاريس طرقها لتصير شكلا ومضمونا جديداً .

## أعمال « ضياء الشرقاوى » الإبداعية

١ — رحلة في قطار كل يوم ( مجموعة قصصية ) صدرت عن الدار القومية للطباعة والنشر في ١٥ نوفمبر ١٩٦٦ .

٢ — سقوط رجل جاد ( مجموعة قصصية ) صدرت عن دار الكتاب العربي للطباعة والنشر عام ١٩٦٧ .

٣ — بيت في الريح ( مجموعة قصصية ) صدرت بعد رحيله عن دار المعارف عام ١٩٨٠ .

٤ — الحديقة ( رواية ) صدرت عن دار الهلال في سلسلة روايات الهلال في إبريل ١٩٧٦ وكانت في البداية قصة قصيرة نشرت بمجلة المحلة في أغسطس ١٩٦٦ ثم ضمتها ضياء مجموعته القصصية (سقوط رجل جاد) ثم حولها بعد ذلك إلى رواية ذات ثلاثة أجزاء الأول بعنوان « الحديقة » والثاني بعنوان « الصوت » والثالث بعنوان « عيون الغابة » .

٥ — الملح ( رواية ) صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٠ صاغها ضياء أيضاً من ثلاثة أجزاء الأول بعنوان « القنع » والثاني بعنوان « البحر » والثالث بعنوان « التابوت » وفيها يتمثل معياره الفني من خلال شكل الرواية الحديثة ونسيجها المتميز .

٦ — أنتم يامن هناك ( رواية جا ) نشرت في مجلة الأقلام العراقية عام ١٩٧٣ . ولم تكمل هذه الرواية بسبب رحيل ضياء .

٧ - المعيار الفني وهي سلسلة من الدراسات النقدية في الأعمال الإبداعية لبعض معاصريه أمثال «ساعات الكبرياء» لإدوار الخراط، و«الزحام» ليوسف الشاروني «السفينة» لجبرا إبراهيم جبرا، و«الناس والحب» لأبي المعاطي أبو النجا.

٨ - الرسائل الأدبية التي أرسلها ضياء الشرقاوي إلى الأديب محمد الراوي وغريب النجار والتي تم نشرها في مجلة القصة العدد الثامن عشر من السنة الخامسة في ديسمبر ١٩٧٨ .

٩ - مجموعة متأثرة من الإبداع القصصي نشر في مجلات القصة التي كانت تصدرها الدار القومية للطباعة والنشر في فترة الستينات ، ومجلة القصة التي يصدرها نادي القصة بالتعاون مع الهيئة المصرية العامة للكتاب وكذا مجلة الثقافة والكتاب وملحق الهلال « الزهور » التي كانت تصدره دار الهلال مع مجلة الهلال في فترة السبعينات وكذا مجلة الهلال والثقافة الأسبوعية والأقلام العراقية والمعرفة السورية .

١٠ - بعض المقالات التي توضح رؤيته في الفن والواقع .. وبعض الدراسات النقدية حول إبداع بعض معاصريه من أمثال «القاص السوري» جورج سالم ، ومحمد الراوي ، وسكينة فؤاد وثييل عبد الحميد وغيرهم .

هذا كل ما أبدعه ضياء الشرقاوي خلال عمره الأدبي القصير . ولقد تدرج ضياء في إبداعه عبر عدة مراحل بدأها بالواقعية والتي فسرها تفسيراً فلسفياً وضع فيها عصارة نظراته المجردة لمجريات العصر وأقصى حدود

الرؤية الممكنة والتي قال عنها (١) ولقد ذهب البعض إلى أن الواقعية ليست الشيء في ذاته وإنما هي محاكاة له ، وأن الواقع شيء مستقل في ذاته لا يمكن الإحاطة به ، وأن الواقعية شيء آخر ، إذ هي أسلوب أو وسيط تعبيرى لنقل وفهم هذا الواقع ، وكان ذلك بداية الانشقاق في فهم الواقع ومن ثم الواقعية ، فإذا كانت الواقعية أسلوباً لنقل وفهم الواقع فلا بد أن هناك وسيطاً لهذا النقل وهذا الفهم ، وهذا الوسيط هو الفنان ، هذا الفنان هو الحلقة الفاعلة ما بين الواقع والعمل الفني . وهذا الفنان وسيط حتى ، نتاج لظروف محيطة به هي البيئة والسلالة والعصر ، وهذه الظروف : البيئة والسلالة والعصر نتاج عنصريين : تاريخي وحضاري . إذن فالواقع المتمثل في العمل الفني هو ترجمة الفهم ورؤية هذا الوسيط للواقع ، وهذا الفهم وهذه الرؤية للواقع محكومة بعناصر البيئة والسلالة والعصر . وإذا أن هذه العناصر هي وسائط متغيرة ، فإن مفهوم الواقع مفهوم متغير رغم أنه افتراضاً موجود في ذاته ، يمثل عنصراً ثابتاً ، فالبحر هو البحر ، والجبل هو الجبل ، ولكن ما يتغير هو مفهومنا للبحر أو الجبل أو الإنسان . (٢)

«إذا اختلف التعبير من فنان إلى آخر عن واقع معين أو عن واقعة معينة اختلفت النظرة حسب المستوى المنظور إليه فلم تعد المسألة مشكلة (الواقع) وإنما هي مشكلة (الفنان) وليست مشكلة الواقع ونسقه وإنما هي مشكلة رؤية الفنان لهذا الواقع ونسقه . وهذه الرؤية تتدخل فيها عوامل إنسانية : كقصر النظر أو طوله بالنسبة للمصور أو النحات ، كرهافة السمع أو عدم رفاقته بالنسبة للموسيقى .. الخ. هذه العوامل الإنسانية شديدة الخصوصية ، هي التي تشمل إلى جانب العوامل السابقة رؤية الفنان فتجعلها تنجح إلى هذا أو إلى ذاك الجانب فتجرد الواقع من خصائصه كما تضيف إليه خصائص أخرى هي من عنديات الفنان ، فيصير (كائناً) مستقلاً لا هو شبيه بالكائن المنقول منه ولا الكائن المعد عنه . هذا مما جعله تعبيراً (مجرداً) من بعض خصائصه الأولى ، فإذا تغيرت هذه النسب الموجود عليها الواقع كى يكون

(١) الفن والواقع : الزهور ملحق الهلال العدد الثالث السنة الرابعة مارس

١٩٧٦ ، صفحة ٢٠ .

(٢) المصدر السابق صفحة ٢١ .

واقعا : الكتلة والحجم والكثافة وعلاقتها ببعض البعض ، فإنه لا يكون هو ، أو بديلا عنه ، أو محاكاة له إذن فليس هناك فن ( واقعي ) وإنما هذه الصفة يصح إطلاقها على العلوم الوضعية وجعلها وبصفة ( مؤقتة ) . إذ العلوم تراكمية فكل اكتشاف يقربنا أكثر من الواقع وفهمه .

من هذا المنطلق فإن التصدي لتحليل أى عمل فنى أو أدبى على هذه الشاكلة فإنه يتعين عليه أن يحاور هذا العمل من داخله وخارجه .. إذ أنه من المسلمات التى تلجأ إليها من ذلك الرأى الذى ساقه ضياء فى نظرتة إلى الواقعية الجديدة أو الواقعية المجردة أن العمل الإبداعى نفسه هو الذى يسوق النقد إلى تحليله من واقعه هو وليس بمعايير الواقعية التقليدية . فكل عمل إبداعى من الواقعية الجديدة ينبع نقده وتحليله من داخله هو ومن داخل المبدع نفسه ، وهذه هى الطريقة المثلى للتصدي لمثل هذه الأعمال حتى تعتصر رؤى المبدع والرؤى المتشعبة منها والتى قد يجوز أن المبدع نفسه لا يقصدها عند عملية الإبداع .

## بواكير « ضياء » في القصة القصيرة

في عام ١٩٦٦ ظهرت أول مجموعة قصصية لضياء الشرقاوى وهى مجموعة « رحلة فى قطار كل يوم » وكان يغلب على هذه المجموعة روح التقليدية فى البناء والمضمون المعبر عن روح العصر الذى واكب هذه الفترة حيث كانت مشاكل الجماهير وقضايا النضال هى الطابع السائد على معظم نتاج تلك الفترة فى شتى مناحى الأدب والفن ، كما أن بها بعض القصص الرمزية التى تحمل فى طياتها مدلولات قضايا تمس وجود الحياة . وقد وطن ضياء الشرقاوى فى هذه المجموعة كثيراً من مقومات إبداعه التى بنى عليه فنه القصصى والذى نماه فى مراحل لاحقة (١) وقصص هذه المجموعة رسمت بحذق شديد تبينه قدرة ضياء على التقاط التفصيل والتعبير بها فى كل الزوايا وكذا رسم الشخصيات برهافة حس ودقة فى الملاحظة . كما كان ضياء بارعاً فى رسم مناظر طبيعية مشحونة بقلق داخلى وترقب لما هو مبهم ومخير مثلما نجده فى تلك الصورة القلمية التى عبر بها عن واقعية الطبيعة : حينما انفجر البحر من ناحية الشرق عن الشمس تحيطها هالة وردية [ كان هواء الفجر رطباً والشاطئ مترامياً فى إعياء عند أقدام الأمواج المتحررة لم يكن هناك أحد ، خلعت ملابسى وأرتديت مايوها ، وتسالت خارجاً ، رأتى طفل على السلم فحملق فى لحظة ثم ضحك . بعد لحظات قليلة ارتعشت وتقدمت إلى البحر ، إني أعرف أن مياه البحر تكون دافئة فى الفجر وعند الغروب : ورأيت بعضهم يتسللون إلى الشاطئ ، وواحداً وقف ينظر نحوى

---

(١) قراءة جديدة فى « رحلة فى قطار كل يوم » دكتور نعيم عطية ، مجلة القصة العدد ١٨ ، ديسمبر ١٩٧٨ صفحة ١٣٦ .

وأنا أسبح وحينما نظرت إليه مرة ثانية لم أجده ، وارتعشت مرة أخرى تذكرت الأسماك المفترسة التي تملأ البحر ، وحينما اندفعت إلى الأمام لأخرج عدت [ثانية وغطست فقد كانت هناك امرأة عجوز تسير ببطء شديد على الشاطئ ،] وقد تدثرت بمعطف أسود ونشرت فوق رأسها شمسية ملونة . وحينما انصرفت [حينما رأيته شبحاً بعيداً يتدحرج في بطن خرجت وأنا أشد ارتجافاً ، وتوهجت الشمس ، ورجعت إلى البيت وكان الماء العذب الذي انصب فوق جسدي من الدش كخيوط من الثلج] .

هذه الصورة التي حشد لها ضياء هذه الشحنة المعبرة وجمع لها من الألفاظ الموحية لتعطينا دلالة وإحساس بما كان يرمى إليه ضياء من جعل [المتلقي يعيش في تفاصيل إبداعه ليخرج في النهاية بحجج كثيرة وزوايا عميقة] [للدلول هذا الإبداع . كذلك فإن قصص المجموعة كانت لا تخلو من الإشارة إلى الموت والتركيز عليه كما كان تشيخ الموت ينجم على جو المجموعة كلها بمرادفات المعهودة كالقتل والاغتيال والاستشهاد والمرض والانتحار .. لقد أثار ضياء قضية الموت بتساؤلاتها وإستفساراتها الأريسية التي أجاب عنها ضياء جميعها في الثاني من نوفمبر عام ١٩٧٧ . وقد تيقن ضياء بأن مشكلة الحياة والموت عبثية وتجريبية ولكنها انتهت به إلى الواقعية والواقعية الخالدة ، ففي قصة « رحلة في قطار كل يوم » التي حملت اسم المجموعة نجد أن [مضمون هذه القصة يختلف اختلافاً كبيراً عن باقي قصص المجموعة ، فهي]

موغلة في استحضار قضايا فلسفية وميتافيزيقية تعبر عما يلور بداخلنا ويعتمل في عقولنا من تساؤلات نفسية عن طبيعة الحياة وطبيعة الخلق وأسئلة أخرى كثيرة لا حصر لها سوف نتعرض لها بالتحليل والتقنيـد في غير هذا الموضع . كذلك نجد من خلال تلك المجموعة أن أدب ضياء الشرقاوى بصفة عامة أدب موح ، قدماء راخنتان على أديم الساحة الأدبية ورأسه مرفوعتان في سماءها ، فهو أدب مليء بالرمز حافل بالدلالات والإرهاصات والإيماءات التي تفجر القلق في وجدان المتلقى وتحفز العقل في البحث والاستقصاء حتى أن القصة لا ينتهى تأثيرها بانتهاء قراءتها بل تظل لصيقة بالمتلقى وتتغلغل في كيانه في ما يقلقه ويؤرقه وأحياناً تطهره وتستحبه في طرح الأسئلة والاستفسارات عن الحياة بشكلها ومضمونها ومحاولة الإجابة على تلك التساؤلات . وأدب ضياء يعتبر من خلال قراءة تلك المجموعة من بواكيره أدب رهيب جهم شديد الجدية مهوم بالإنسان ، بالوجود لا تطريب ولا ترفيه بل انشغال دائم وحتى الثمالة بنحفايا الوضع الإنساني تلك الخفايا التي تقصد عنها الواقعية المعاصرة له ( من أنا ؟ من أين جئت ؟ أين أذهب ؟ ) تلك التساؤلات التي نستمع إليها من أعماق قصص ضياء . يحاول أن يكون على حد قوله « مثل البحر بلا عقيلة » لكنه لا يلبث مثل فراشة منجذبة إلى لهيب المصباح يتأجج ولهباً بحب الإنسان والرتاء له . كذلك نجده يسير في ركاب الشاعرية في اختياره لكلمات وجمل وسطور إبداعه إذ نجد ذلك الجرس الموحى المعبر المؤمل يغمر معظم أعماله ، ومما يؤصل هذه السطور المضيئة من إبداع ضياء هذه التعابير غير المباشرة والحافلة بالإشارات والدلالات فلنستمع إليه يقول في هذه الفقرة من قصة « الجمهورية » (١) كنت أميل أن يصير إليك المركب فأخوك لا يحبه كما تحبه أنت ، ولا يعشق البحر كما عشقته أنت ، وأنا إن فكرت في شيء خلال حياتي قلن أفكر لحظة واحدة في أن نفقد المركب أو يصير إلى الآخرين ، وبور سعيد كلها كانت عندي ، المركب والبحر وأنت ، أنت يا ولدي ، ويمضي العجوز الذي فقد ابنه فيقول « قدامى ثقلاق ، وقلبي ثقيل ، وما زال الهراء معبقاً برائحة البيوت

(١) الجمهورية . ( مجموعة رحلة في قطار كل يوم ) ص ٣١ .

المحترقة والدماء المسفوكة ، والليل صار ، رحة مخيفة تجوس خلالها الأشباح  
ويتنفس فيها الموت :

١ - مجموعة  
« رحلة في قطار كل يوم »

تحتوي هذه المجموعة التي صدرت في ١٥ نوفمبر ١٩٦٦ على تسع قصص  
قصيرة تمثل علامة هامة في بواكير ضياء الأدبية كما تمثل علامة أهم في ساحة  
القصة القصيرة في مرحلة الستينات انطلاقاً من أهمية وتميز مبدعها وسط معاصرة  
من كتاب القصة .. والمجموعة يغلب عليها طابع الوجدان الوطني والقومي  
والنفسى وتظهر من عناوينها لحظات تنويرها في ثورة صغيرة لا تخرج عن  
حروف هذه الكلمات البسيطة « رجال في العاصفة » عنوان يدل على ثورة  
وسط مهب الريح و « رحلة في قطار كل يوم » هو معنى له مدلولات كثيرة  
ولكن المقصود بقطار كل يوم هنا الحياة باتجاهاتها الطبيعية والمضادة ،  
و « الجمهورية » واضح من دلالتها الاتجاه الوطني .. الخ .

في قصة « رجال في العاصفة » (١) وهي برغم تنقلها بين عدة مستويات  
نفسية في حياة بطلها الذي ورث عن أمه حالة صحية سيئة بعد أن ماتت  
أثناء ولادته فتشأ يحمل وزراً نفسياً لشعوره بعقدة الذنب لاعتقاده بأنه المتسبب  
في موتها ، وعلى الرغم من بحبوحة العيش الذي كان يرزح تحنها إلا أن صحته  
المعتلة قد سببت له آلاماً جسدية ونفسية عميقة للغاية وعلى الرغم من هذا  
الخط المأساوي الذي نهجه ضياء في بداية هذه القصة إلا أنها قد نقلتنا فجأة  
وبدون مقدمات إلى مستوى آخر وهو المناذاة بالثورة على الفساد المتفشى  
في البلاد والذي يرمز إليه بالإنجليز والقصر ودعوة الهياكل الضعيفة التي  
يعبر عنها ضياء بتلك البنية الجسدية المعتلة لبطل القصة « ميشيل » إلى التمسك  
بأهداب الحياة بقوة والصعود إلى الفكر التوحيدي لترقي الحياة « إن الإنسان  
يسعى غريزياً لاستكمال أوجه النقص لديه فليس ثمة داع جوهري لأن يشهد  
تدهوراً فكرياً بل الأصح أن نسمى هذه الحالة حاجة ارتقائه مادياً إلى الفكر »

(١) رجال في العاصفة ( مجموعة رحلة في قطار كل يوم ) صفحة ٦ .

والقصة ببعديها الأول والأخير والذي يحمل كل منهما سمة مغايرة ولا يربط بينهما سوى ميشيل الذي تكونت شخصيته منذ طفولته في منزل والده السفير والذي وجد في ثوار الجامعة مجاله للتنصل من ثورتهم والدعوة إلى ثورية جديدة من وجهة نظره هو « فوجد أن التمرد على الثورة هو تكوين جديد لشخصيته المريضة :

فصرخ بعداء : أنت عدو الشعب (١) .

وحلرني آخر : ميشيل امسك لسانك .

ولكني أحسست بأنني يجب أن أقول كل شيء .. كل ما أراه أنا صادقاً حقيقياً نافعاً وانفجرت أقول له : -

- أنت مثلاً فوضوى .. تصرخ هنا بقضية الشعب وحينما تخرج تبحث عن امرأة ساقطة . تصرخ بالثورة وأنت تمضغ الأفيون .. أنتم لا تستطيعون القيام بالثورة ».

وينتقل بنا ضياء من خلال هذه القصة إلى أبعاد بناء الذات وتحرير النفس من ربة المرض إلا أن القصة في بنائها الشكلي تعرضها بعض هنات البواكير ، إذ يغلب عليها بعض التقريرية في الحوار والشعارات الثورية المنبثة في جزئيتها الأخيرة رتمها أعلى بكثير عما يجب أن تكون . كما أن حشد القصة ببعض الأحداث غير المناسبة جعلها تترهل في بعض أجزائها خاصة تلك النقلة من الرومانسية إلى الواقعية الثورية ، عموماً فإن ضياء في هذه القصة [ قد جانبه بعض التوفيق بأن كانت قصصه اللاحقة قد استفادت من تلك الهنات التي أعتقد أن ضياء قد أحس بها حين نصبت أعماله في المراحل المتأخرة ، ولكن من الواضح أن لغة ضياء في هذه القصة كانت لغة حية ناضجة ، وقد استطاع أن يمتلك ناصيتها باقتدار .

وينتقل بنا ضياء بعد ذلك في مجموعته (٢) « رحلة في قطار كل يوم »

(١) المصدر السابق صفحة ١٣ .

(٢) رحلة في قطار كل يوم ، الدار القومية للطباعة والنشر ، نوفمبر ١٩٦٦  
صفحة ٢١

إلى القصة التي تحمل اسم المجموعة .. وهي قصة رمزية يغلب عليها البناء الحوارى .. وهي تحمل نفس السمات في المضمون التي حملتها قصة « رجال في العاصفة » من ناحية التمرد والثورة على كل ما هو مألوف ومحاولة الوصول إلى حل ذاتي نابع من النفس ، فنحن مع وليد جليد ركب قطار الحياة وهو قطار يسير كل يوم ويأتى بركاب جدد يحملون على ظهورهم الظهور والنقاء وحين يصلون إلى محطة النزول يحملون الدنيا بأدرانها وظلامها (١) « وانزلت مضغوطاً من باب المحطة مضغوطاً مقيداً ولم تكد قدماى تلمسان الأرض حتى انفجرت صرخة من فى ، صرخة حادة انفجر بها كل كيانى .. فقد شعرت أنى أحمل أوزاراً مخيفة وكل شىء حولى عالق بشبكة كثيفة من ظلام .. ظلام لا أدرى هل يتكاثر ، أو يتلاشى .. وامتلا رأسى بضجيج ثقيل لا يتوقف ولحت بمشقة انسانين يندفعان نحوى بإخلاص ويدفعاننى إلى القطار دفعا وهما يقولان كأنهما فرد واحد « هذا هو القطار » .

ويخرج النبى الذى لم تمسه ظلمات الحياة ولا مساوئها ويحمل حقيقته التي بدأت تزداد ثقلا كلما سار بها .. وتسير الحياة بالنبى .. وتدفعه ويدفعها ، ويتعرض النبى للاتهام ويحاول قضائه أن يقتلوه أو بمعنى أصح أن يلقون به خارج القطار ، ويحبسونه مع مخلوق مثله ولكنه يختلف عنه فى أنه « يتفجر منه دناعات أرضية كثيرة » ويحاول هذا المخلوق التسرية عنه ، وينظران معاً من كوة الحياة إلى الناس ويفلسفان نظرتهم إلى جميع المخلوقات ، حتى يصل النبى إلى محطة نزوله ، وينزل من القطار ومعه حقيقته الثقيلة ، ويتوه النبى فى الزحام ، وفى هلامية يتحسس طريقه إلى أحد البيوت وهي رمز للقبور ، ووجد فيها إناساً لا يعرفهم وأحس بالخطأ يتجسم أمامه وينهار (٢) « وأردت أن أقول لهم : إن وجودى كان خطأ ولى خوف من أن يقولوا .. النبى .. النبى .. ويحاكمونى ويسجنونى .. خوف هائل .. لا أستطيع الحركة أو الكلام .. كان كل شىء فى يحمد تدرجياً » القصة ولو أنها من بواكير ضياء إلا أنها جملة شحنة كبيرة من النضوج الفنى جعلها تسبق أوانها إذ أن

(١) المصدر السابق ص ٢١

(٢) المصدر السابق ص ٢٩

هناك تشابه كبير في المضمون والرمز الفكري العميق بينها وبين قصص المرحلة المتأخرة خاصة التي ظهرت في مجموعة « بيت في الريح » ولغتها الرمزية متميزة إلى أقصى حد وقد استطاع ضياء أن يوظف الرمز هنا توظيفاً جعله في خدمة الحدث الداخلي المحتجب وراء تلك التهويات والإسقاطات النشطة .

أما قصة « الجمهورية » (١) فقد استطاع ضياء أن يبرز ثوب الوطنية نقياً نظيفاً على الرغم من اللماء التي علقت به وذلك في إطار الهدف الذي أقسم الأب أن ينتقم له .. فهذا الأب الصياد الذي قتل ابنه الصغير أمامه برصاص الإنجليز والذي ود أن يخفي المركب من ابنه الكبير السكر الذي لا يحب البحر ، والذي انضم إلى المقاومة وأقسم بشرف الجمهورية ليحصل في مقابل ذلك على مدفع رشاش كالذي قتل به ابنه ، وحين ينضم الابن الكبير إلى المقاومة ويقسم هو الآخر بشرف الجمهورية يتوحد الهدف وتصبح المركب هي الجمهورية التي يقسم أن يموت في سبيلها الصياد « قال الضابط بنفس الصرامة : إنه فخر أن يموت ولك من أجل الجمهورية ، فخر يود أن يناله كل أب . قلت بصوت خفيض : لم أكن أحسب أن هذا الرائد بالذات سيكون مصدر أي فخر لي .. والمركب والجمهورية صاراً شيئاً واحداً لدى الإثنان سيان عندي الآن » .

والقصة تحمل في طياتها نفس السمات التي تنسبها ضياء في قصة « رجال في العاصفة » وإن كان قد تخلص من تلك التبرة العالية للشعارات الوطنية وجعل الحدث الدرامي يتصاعد بمفرده دون تدخل منه حتى وصل إلى أعلى نقطة ممكنة في الصراع مؤكداً نفسه من خلال تلك النواحي النفسية التي قسّلت إلى العمل لتؤكد فيه عناصر القمة كما وضحت عند جيل الستينات .

وفي « التسلسل » (٢) وهي رابع قصص المجموعة بأخذنا ضياء متسللاً بنا في عدة قضايا هامة تتحدث عن المرأة والعقيدة والمبادئ وكيف تتسلل كل من هذه القضايا الملحة إلى وجدان المرء فتملؤه بالقلق والاضطراب

(١) الجمهورية ( مجموعة رحلة في قطار كل يوم ) صفحة ٣١ .

(٢) التسلسل ( مجموعة رحلة في قطار كل يوم ) ص ٤٥ .

وتحويل حياته إلى بحر مضطرب الأمواج ، إلى جو عاصف وهدير مستمر ،  
ويتحدث ضياء في هذه القصة بضمير المتكلم ويبدأ بهذا الاستهلال النفسى  
المعبر عن ذات القاص (١) « لست إنساناً معقداً كما يحسبني الناس .. أبداً ..  
المسألة أبسط مما يتصورونها ، ليس هذا الفراغ الذى يفزعهم .. وليست  
تلك الرغبات التى تمتص واعيتى ، تمتص الوجود المعنوى .. ليست نتيجة  
لطبيعة شائكة غامضة .. والسبب كما قلت بسيط هو أننى اكتشفت فى وقت  
مبكر من حياتى .. مبكر جداً .. أن لا شئ فى الدنيا يستحق أن يثيرنى ..  
وكل شئ تافه .. تافه للدرجة تبعث إلى الاكتئاب .. لذلك صرفت الانتباه  
عن كل شئ .. لذلك أرقب الأشياء بلا مبالاة .. بعينين فارغتين .. كأنها  
بحيرتان فارغتان». ويمتد هيكل القصة حينما تنسل المرأة إلى حياة هذا الإنسان  
الغريب معقداً فى القطار ثم فى منزله وتعلو نبرة الحوار السياسى على صوت فنية  
القصة وتبدأ العقدة فى التسلسل إلى حياته وتعلوا نبرات ما قرأه وأحس  
به فى إبداع الأدباء الأجانب على صوت الرأى الأثوى التى تبديه المرأة  
مع رشقات الشأى التى تعبر عن رائحة البيت والتلويع بالحب والزواج ،  
وتتسلل الأنثى إلى محاولة لتحقق العقيدة والرأى فى حياة هذا الإنسان وتضطرب  
الأمور (٢) وأدارت لى ظهرها مغادرة الغرفة ولحقت بها بسرعة .. وأمسكت  
بكتفها من الخلف .. وهويت على شفيتها بقبلة طويلة .. فقالت بدلال :

— إنك لا تحببى .. فلماذا قبلتنى ؟

— مجرد اختلاف فى المبادئ ليس إلا .

وارتفعت كلمات من الماضى السحيق .. كلمات أبى .. كثر نيمة تتردد  
منذ الأزل فى معبد من المعابد القديمة .. إنسان بلا عقيدة .. ستقتل نفسك  
حتماً : وحينما عدت . نظرت إلى البحر بإمعان وتلقيق . لم أكن أراه لأنه كان  
غارقاً فى الظلام .. بل كنت أسمع هدير أمواجه كانت هناك عاصفة والبحر  
مضطرب .. فى هياج . البحر تماماً بلا عقيدة .. أكيدة .

(١) المصدر السابق ص ٤٥

(٢) المصدر السابق ص ٦٧

وقد جاء ثراء هذه القصة من ذلك التغلغل في الجزئيات الشديدة الخصوصية في شخوص القصة حتى ليصعد ضياء إلى اللمحات الإنسانية في الحروب الكبرى ( حرب كورية ) ويجعل من الجزئيات الصغيرة نماذجاً للجزئيات الكبيرة على مسرح الحياة . وأعتقد أن هذه القصة هي محاولة من ضياء في تأصيل الحوار الداخلي والذي ظهر بعد ذلك في « مأساة العصر الجميل » واضحاً جلياً مع إستخدام نصوص لا هوتية غامضة لإثراء العمل بذلك الغموض الذي ظهر مؤخراً في بعض أعمال ضياء ذات البعد المأسوي .

ويعرض ضياء الشرقاوى في سلسلة قصصه التي يعبر بها عن ذاتية الإنسان وجوانيته من خلال قصة « الذباب » (١) حيث يحاول ضياء أن يصور سلوك الذباب حينما ينتشر حول القاذورات من خلال تلك الإسقاطات التي استخدمها في قصته والتي أظهر بها هذا الجو وهذه البيئة العفنة التي يتجمع حولها الذباب .. فجميع الذباب سواء على مائدة اللثام أو على مائدة الشرفاء لا يوجد بينهم أدنى تمييز . فهم لا يشمئزون من القاذورات ولا يبتعدون عن مواطن الأوبئة ولا يحاولون أن ينظفوا أنفسهم حتى لو سعت إليهم النظافة وقد تحدث ضياء من خلال هذه القصة شأنه شأن الكثير من قصصه عبر ضمير المتكلم الذي يكشف أمامه بانورااما أحداث القصة في جدية وتعاضد .. فهو يبلى كثيراً من الامتناع من هذا الصديق الجسد الذي تعرف عليه والذي قدم له على أنه من أصحاب الأملاك والذي صوره لنا بصورة كريهة كئيبة .. والذي تفوق عليه في الطول والنحولة .. ومع ذلك يسعى إليه ويجالسه في المقهى ويجاوره في لعبة الطاولة .. ويصور لنا ضياء في هذا الجزء من القصة تلك الأساليب الملتوية التي يلجأ إليها الذباب ليتنصر كل منهم على الآخر .. وهي إسقاطة ذكية تعبر عن محاولة اصطياذ كل منهم للآخر عن طريق شتى وسائل الاحتيال حتى يحقق كل منهم فوزاً رخيصاً سهلاً على صديقه ، وينتقلان إلى بؤرة أخرى من بؤر المنافسة وهي منزل

---

(١) الذباب ( مجموعة رحلة في قطار كل يوم ) ص ٦٩ .

صاحب الأملاك الذى يستضيفهم ويحاول أن يحكى لهم أحمد قصص حبه  
وهى إسقاطة أخرى تبين جواً جليداً من الأجواء الذى يعيش فيها الذباب ،  
ويسمعون حكايته مع إحدى فتيات البارات التى أحباها على الرغم من قبحها  
ودماستها وعلى الرغم من سقوطها وتمرغها فى الأوحال ، ويحاول الذباب  
من جليده أن يحوم حول هذه القصة وأبعادها .. فيكيلان لبعضهم أقلنى  
أنواع الاتهامات ويتشاجران وتبدأ سلسلة من الإسقاطات لإبراز هذا  
[الجو (١) وانتصبت واقفاً واشتدت قبضتى على المطواة وصحت به :

— من يركع عند قدمي فتاة تبيع جسد لها لمن يشتري لا يسمح له بأن يكلم  
الرجال الشرفاء بهذه الطريقة :  
وأدار وجهه وسمعه يقول :  
— لابد أن أحمد قال لك كل شيء .  
فاشتدت قائلاً :

— نعم أنك تريد أن تبدل رجلاً شريفاً .  
ولف حول نفسه فجأة وقذف بزعاجة أخطأت هدفها وتحطمت على  
الحائط ولحت فى عينيه دموعاً ، فضحكت : قلت له :  
— ليس هكذا تعامل الشرفاء :  
وهاج أحمد :  
— لابد أن أقتلها

وانفجر فتحنى قائلاً :  
— وأحمد وقع فى حبها :  
فبادرته قائلاً :

— ولكنه لم يركع عند قدميها .. أنه يفكر فى تأديبها كرجل شريف .. أما أنت  
فرجل وضيع .

— لقد كنت تغشنى فى اللعب :-

وبحينا انصرفنا .. أحسست بالرضا .. وبدت لى عيناه الكئيبتان مليحتين  
بالدموع .. فابتسمت :-

وتظهر لحظة التنوير فى القصة من خلال هذا التناقض الذى يعيش فيه  
من يسمون أنفسهم بالشرفاء والذين يتشدقون بشعارات الشرف والكرامة  
فهم على الرغم من محاولتهم التطهر والتنظيف إلا أنه لا يمكن لسيان هذا  
الجو الذى عاشه الذباب ، وهذه البيئة التى نشأوا فى ثناياها (١) : وبعد  
شهر تقريباً .. قابلنى أحمد .. وقال :

— لقد تطوع فتحنى بجانب الأهالى فى الحرب الأهلية بلبنان .

وظفحت بالمرارة .. ولكنى ضحكت فى سخرية وقلت :

— ولكن لا تنسى أنه ركع عند قدمى عاهرة .

وعادت إلى ذاكرتى عيناه المسيئتان .. ونخيل إلى كأنه يبتسم فى حقد  
وابتسمت فى مرارة وقلت لأحمد :

— لا عليك إنها مجرد أوهام .. وهذا المخلوق يمر بمرحلة الأوهام ..

ولكن لا نستطيع أن نعلمه من الرجال الشرفاء .. ولو قتل هناك .. فلا تنس  
أنه ركع عند قدمى امرأة .. لا تنس ذلك .

ورمقنى أحمد بإصرار .. فبادلته فى تحد .. وقلت له :

— وأنت .. كيف حالك ؟ هل تنوى أن قسلك سلوكه ؟

قال وهو يهم بالإصراف :

— لقد تطوع فى الحرب الأهلية .. وداعا يا صديقى .. دعنا نسلك  
سلوك ذباب .

فى هذه القصة كما فى بعض قصص ضياء تتجلى راعته فى الحوار

واستعذاب هذا التضاد الذى ينشأ بين شخصيتين يجسد من خلالها الغرابة والغموض حتى تختفى داخلهما أو وراءهما الحدث السرى أو الحدث المدسوس وحتى يبحث المتلقى فى غموضهما على ما بعد البعد من دلالات، وقد ظهرت نفس السمات فى قصص أخرى لضياء مثل « حداثى الليل » و « الباب » و « الموائد المنفصلة » وقد ظهرت معالجة « جبل الثلج العائم » وهو التعبير الذى أطلقه « هيمنجواى » فى الأعمال التى تكون دلالاتها مخفية تحت السطح ولم يظهر منها سوى جزء بسيط ولكنه ذو دلالة هامة .

وفى قصة « المصنع » (١) استطاع ضياء الشرقاوى أن ينقلنا ببراعة وذكاء عبر دروب هذه القصة الرمزية الرائعة التى صور فيها مصارع الأبطال فى مصنع الرجال وكيف يصنع الرجال فى ورشة الحياة من خلال هذا السرد والحوار الذكى ومن خلال تلك البيئة الشعبية التى استطاع أن يصور أبعادها الحقيقية فى ورشة هذا الرجل الذى يشبه الشجرة الضخمة الوارفة الظلال والذى يعمل بها أولاده الثمانية والذين يبذلون وكأنهم جلدوع هذه الشجرة التى تمدّها بالقوة والحياة كان عم صالح يربى أبنائه ويثبث فيهم بذور الرجولة ويزرع فيهم نبات الاعتماد على النفس ومقاومة الظلم والطغيان . كان يعلمهم منذ نعومة أظفارهم كيف يتعاملون مع الحياة بما تحمله فى طبائنها من تعب وقهر (٢) « الولد منهم لا تستطيع أذرعنا الضعيفة أن تثنيه .. ترك ثدى أمه إلى الورشة على طول .. فلم يعرف الشارع ولا الكلام الفارغ .. وعواجز الحارة يحبون عم صالح ويرثرون معه .. ويحثونه على أن يلزم الحارة مثلهم وينتظرون حسن الختام .. ولكنه كان يزغدهم بعينه فيصمتون ويفهمون أن مثله لا يعرف معنى الراحة .. وإن استراح مات » .

وكان عم صالح هو الورشة الحقيقية التى يتخرج منها الرجال فربيته لهم ونظراته العميقة للحياة التى اكتسبها من طول معاناته منها وتجاربها معها .. فهو يعلم أولاده ورجال ورشته الوطنية ويعلمهم الشجاعة ويعلمهم كيف

(١) المصنع ( مجموعة رحلة فى قطار كل يوم ) ص ٩٣ .

(٢) المرجع السابق .

يتفاعلون مع كل ما هو وطني .. حتى أنه كان يسمى مكتته الكبيرة « سعد زغلول » استحضار لهذا الرمز الكبير المعاش لهذه الفترة .. ويسقط أحد رجاله في وسط طريق الكفاح .. ويحاول أن يتبنى ابنه « صلاح » ويصنعه كما صنع أباه من قبل ولكن الزذيلة المتمثلة في « سعدية » تحاول أن تبعده، عن ورشة عم صالح لتبث فيه الضعف والخنوع والفساد .. ولكن عم صالح وأبنائه يقفون لها بالمرصاد ويقفون للعود الطرى المتمثل في « صلاح » بالمرصاد أيضاً فيحاولون تقويمه وهديه (١) « وسرت .. والبيوت كأنها تطبق على نافر منها إلى منتصف الحارة .. وأطبقت على أيد قوية .. حملتني حملاً ، وسمعت زججرة عم صالح وصخب أولاده الثمانية والماكينات وأغرق أحدهم رأسى في جردل من الماء .. وحاولت أن أتخلص منه ولكنه كان يدفع رأسى في الماء بإصرار وقسوة .. وانزعنى عم صالح منهم .. وانقضت اللوحة القليلة عن أعصابى ثم تقيأت فجأة .. فركلنى الرجل العجوز وعاد واحد منهم في غمس رأسى في جردل الماء وأمسكنى عم صالح وصفعنى بعنف على صدغى وهو يزعم : عال والى .. بدأت تتعلم الفساد رحت قسكر ياسيدى .. عال .. عال .. بنقول دى بيضة النسر تطلع بيضة ممشة خسرانة . وربطنى إلى عمود بحبل .. وأنهال فوقى ضرباً .. وضججت بالألم .. وأخذت أصبح « دى سعدية والى هى اللى سقتنى » وواصل العجوز : بنقول دى بيضة نسر تطلع بيضة ممشة والى لا توبك .. دا لسه قاتلين أبوك من قيمة كام يوم .

والدم الباقى يبلل لحمى .. وتركونى وأغلقوا باب الورشة .. والرجل العجوز يتوعدنى : ما عنتش ها تخرج من هنا أبداً بعد الليلة دى .. حنة بنت تلفانة هاتلفك جنبها « وبدت الماكينات أشباح صامته ترمقنى بإزدراء .. ولو طالتنى أحسداها لمضغتنى بدورها وشعرت بالحزن والحجل » .

وتبدأ حرب لا هوادة فيها بين الخبير والشر .. ويحاول الشر استئصال جذر الحياة من على أديم الأرض فيقبض على عم صالح ويغيب عن الورشة

(١) المصدر السابق ص ١٠٤ .

ويعود إلى الحارة بـتة هامة ... ولكن أبناءه يستمرون في تشغيل الورشة  
وقسّموا الحياة (١) « ورأيت الوجوه الصلبة يخلّش صلابتها حزن عميق ،  
وعيونهم تزداد شراسة . أخذت الأيام تتنازع بطيئة .. ورجال خمسة  
أخذوا أماكنهم في الورشة يعملون في صمت وجدية .. وسعد زغلول  
يزداد جهامة وحزناً وعربات اليد تدلف إلى حارتنا .. وهمس لي ولد صغير :  
سعدية بتقولك سيب الورشة وما تحفشي .. » ودفعته بعيداً عنى وقلت له :  
لا .. لا .. ما اقدرش » .

ولكن الشر لا يزال يحاول أن ينتصر .. حتى لو حول الخصرة إلى يابس .  
وحتى لو ذهب الجميع (٢) « واستيقظت فجأة على صهد النار .. ورأيتها  
تنزلق من السقف إلى الداخل فصرخت فزعاً في الرجلين .. حطما الباب ..  
وأخذت أستغيث .. والناس يحاولون إخماد النار دون فائدة وقد تحول  
الليل إلى نهار ملتهب .. والنار في لون الدم المتدفق .. وألستها تلوح بأكفها  
في قلب السماء توقظ الناس البعيدين .. وانهارت الجدران .. وأنا أرتعد  
هل يمكن أن يكون سعد زغلول وفتحية وست الكل وباقي الماكينات قد  
أحرقها النار ؟ ووقف سعد بجار « أنا عارف اللي قتل أبويا هو اللي حرق  
الورشة . وسألت أحد الرجلين : الحكومة هي اللي حرقت الورشة ؟  
فهز رأسه في صمت وإحساس بالقهر » .

لا شك أن قصة المصنع تعتبر من أنضج أعمال ضياء في مرحلة بواكيره الأولى  
فقد تطورت لديه طريقة السرد وتطورت طريقة المعالجة ، ولا يعيب هذا  
العمل سوى لغته ، فقد توخى فيها ضياء أن تكون عامية اللهجة وهو أمر  
غير طبيعي في اعتقادنا ، كما أنه يخالف آراء ضياء في الفن من الناحية النظرية .  
والقصة في بنائها المعماري تنحو المنحني الواقعي وإن كان عنصر الزمان والمكان  
قد غلغا الجو العام لها بغلاف الرمزية المناسب لتمجيد الوطن وأتباء الذات  
إلى العمل والدفع في جو مفعم بالوطنية والحرية .

(١) المصدر السابق ص ١١٣ .

(٢) المصدر السابق ص ١٣ .

وفي قصة « أعمال الأرض » (١) يواصل ضياء الشرقاوى تصوير تمزق وحيدة المجتمع من خلال تلك المعاناة التي عاشها المجتمع المصرى والتي نتجت عن تفشى الفقر والجهل والمرض فى أوصال كيان الأمة المصرية ، تلك المعاناة التي ولدت وسط الجشع والطمع والتي حولت نقاء الإنسان إلى عهر وقهر يشارك فيه الفقر والجهل.. فتضخم حجم المشكلة حتى انتهت بمأساة حطمت فيها القيم.. وتلوث فيها الجمال.. وغابت فيها شمس الحقيقة.. وأصبح الشرف يباع ويشترى ليعبد شيطان الجوع .

فهذا « سعيد » الذى دله الجهل فأصبح عديم المنفعة .. الصيف عنده كالشتاء والصباح كالمساء ، يعمل كمسحراتى فى رمضان مع عائلة فقيرة ويجب ابنة هذه العائلة « زينب » التي ترمز كما هو واضح من سياق القصة إلى مصر والتي أوقعها حظها العاثر فى برائن الفقر والجهل فأسلمها سعيد إلى جلاده وجلادها الذى باعها فى سوق الاستعمار ، واستتجدت زينب بسعيد ليزيل عثرتها وينقذ شرفها المسلوب ، ولكن زكى المتسلق المنافق حال بينها وبين سعيد ، واستطاع أن يضع غشاوة تسلقه ونفاقه على وجه سعيد ، وأصبحت زينب مثل القاهرة تمزقها القنابل والوساوس ، ويحطمها المستقبل المظلم وغارات الأعداء ، ولم يستطيع سعيد أن يمد يده لينقذ زينب لأنه هو الآخر كان قد استسلم لمصيره بعد أن ضعفت مقاومته وأصبح لا يستطيع أن ينظر إلى النور .. وشرب من كأس العطن والفساد حتى الثمالة (٢) وأخذت أسأل نفسى إذا ما كنت سأزوجها حقاً .. وبدأ لى هذا السؤال بلا جواب لأول مرة ، وصارت الخيالات الثقيلة تلاحقنى بإصرار وبدأت أعصابى تتمزق والقنابل الكثيرة التي تهوى فوق القاهرة تزيدها تمزيقاً وتزيدنى يأساً ، ماذا يصير عليه حالى إذا ما انتهت الحرب وذهب الجنود .. سأعود مرة أخرى مفلساً لا أساوى شيئاً ، سأصير جائعاً مرة ثانية ، وكلما رأيت فى عيني زينب اليأس والأسى والعتاب لأنها وثقت بى وبجى وجهها ، أحس تماماً أن

(١) أعمال الأرض ( مجموعة رحلة فى قطار كل يوم ) ص ١١٥ .

(٢) المصدر السابق ص ١٣٢ .

الحرب يجب أن تنتهى ، يجب أن يذهب الجنود .. ألا أستطيع أن أنتزع بقايا  
آمالى بإصرار وقوة وعناد ؟ إنها آمالى أنا .. وأتزوجها .. أتزوجها .. إلى متى  
سأظل خنفسة حقيرة لا تستطيع أن تثبت أنها أقوى من القنابل التى تمزق الناس  
وأقوى من الجنود الممزقين الذين يترأفون كديدان يائسة تلتف أزهار آمالى .  
وهست لى :

— سعيد انت مش هاتجوزنى ؟

وفاض حلق سعيد بالمرارة .. وجدت نفسى أصبح فيها :

— لا

وشحب وجهها .. وارتعدت .. ولكنى زكى فى زراعى وقال :

— الله يخرب بيتك .

لم أستطيع أن أمنع نفسى من ذلك .. فالإحساس الثقيل الذى له رائحة  
الدم وشكل الجثة هو الذى دفعنى لأن أرفض .. أرفض بإصرار .. وهربت  
من الغرفة وقد ضيقت الدنيا حلقاتها مرة أخرى على عنقى .. لن أستطيع الزواج  
منك يا زينب .. هذه هى الحقيقة . وعندما عدت فى الليلة الثانية إلى  
غرفتى .. أو غرفة زميلى الذى ذهب .. أو بالأصح غرفة زميل له ربما قتل ..  
دفعت الباب .. وكانت منضلة موضوعة خلفه . وأشعلت المصباح وتراجعت  
فى ذعر .. واصطدم ظهرى بالحائط بشدة فألمنى لقد كانت .. كانت معلقة من  
عنقها بحبل فى السقف .. ولأول مرة منذ فترة طويلة تتحسس عيناى عينا  
زينب المكحلتين الجميلتين .. ولكنهما كانتا مدفونتين أسفل ظلال قائمة ..  
وانطلقت أعدو مذعوراً إلى آخر المدينة التى تمزق القنابل أجسادها وآمالها .

لا شك أن تلك المأساة التى صورها ضياء فى قصة « أعمال الأرض »

هى نفس المأساة التى عاشتها مصر إبان عصر الاحتلال الإنجليزى لها ..  
ولا شك أن الرمز الذى اجتمع لهذه القصة كان المقصود به تجسيد لحظات

المعاناة الذى عاشها الوطن والتي نبتت من هذا الفساد الذى كان متفشياً في هذه الفترة .. ويظهر الأثر الفنى لهذه القصة من خلال القصص التى على شاكلتها والتي تنحو نفس المنحنى فى المضمون والتعبير عن هذا المعنى الذى أبرزه ضياء فى كثير من قصص الوطن والتجيد فى كفاحه ونضاله من أجل الحرية :

وفى قصة « مولد رجل » (١) وهو أمر صعب أن يولد الرجال من جديد : وأن مجاهد المرء مع نفسه وأن يبدأ من حيث كان هو أمر يحتاج إلى قدر من الشجاعة واستجماع القرار ، أمر يجب أن يحتكم فيه الإنسان إلى عقله وطموحه وليس إلى عواطفه وقلبه ، والطموح من أعظم القيم فى الحياة .. والرجل الذى يصمم أن يولد من جديد إنسان طموح يحق له أن يعيش موفور الكرامة مرفوع الجبين ، هذه الدلالات والمفاهيم استطاع ضياء الشرقاوى أن يصورها فى قصته « مولد رجل » من خلال ذلك الإنسان الذى نزع من قريته ليعمل مع ابن عمه بائعاً للجرائد ، ويتواكل عليه ابن عمه فى كل صغيرة وكبيرة .. ويستخلمه هو وأخيه استخدما كاملاً مقابل طعامهما فقط ! بينما يصور له طموحه أنه يستطيع أن يكون شخصية هامة لها خطورتها فى المجتمع (٢) « كم كنت أتمنى أن أجد الناس بعد كل مرة اتخلف فيها ينتظروننى أمام الكشك واليأس العميق يرسم فوق جباههم .. وتخيل الأمل تراقص فى عيونهم .. وحينما يرونى يندفعون إلى كأننى رحمة من السماء أو شيء ذو أهمية وخطورة .. ولكن لا شيء من هذا حدث مطلقاً .. فهناك فئات غبرى يبيعون الصحف » : وحين يذهب إلى ابن عمه ويخبره أنه سترك العمل هو وأخيه .. وببساطه متناهية يخبره ابن عمه بأن العمل وعلمه هو من شأنهم .. ويصلحه رد ابن عمه وخيل إليه أن أحلامه قد انهارت .. ويتهدم صرح البطولة عند هذا الإنسان .. ويتخيل أن البناء الشاهق الذى رسمه فى مخيلته يتمسك ابن عمه به فى العمل وأنه لا يمكن الاستغناء عنه قد هوى من عل وأصبح هشيماً تذروه الرياح : (٣) « وهكذا بكلمات قليلة هدم بطولتنا ..

(١) مولد رجل ( مجموعة رحلة فى قطار كل يوم ) ص ١٣٥ .

(٢) المصدر السابق ١٤١ .

(٣) المصدر السابق ١٤٢ .

هذا الأحمق .. كنت أعتقد أنه سيطلب مني بالراح أن نظل نعمل معه ..  
فأبى وأمتنع ويتوسل ويتمسح في ويغريني .. ولكن لم يحدث شيء من هذا ..  
ومن العار أن أتوسل إليه أنا .. حقاً ليس هناك عمل آخر ينتظرني أو ينتظر  
أخي .. سنصبح بلا عمل .. وليس معنا مليم واحد نعتمد عليه حتى نجد عملاً  
ولا أقارب لنا غير أن عمي هذا في تلك المدينة الكبيرة .. التراجع أمر سهل ..  
باللهول إنني أقذف بنفسي في النيل ولا أراجع .. كبريائي .. كبرياء البطل  
لا تسمح لي بذلك وإلا أصبحت أقل من إنسان عادي .. وهذا ما أباؤه على  
نفسى « : وينصهر الرجل في بوتقة الإرادة وحوله أهوال الحياة تحوط به  
وبأخيه من كل جانب .. فالجوع يطحنهما نظرات أخيه الصغير البريئة تدمي  
قلبه وتتحرك في قلبه كوامن الأبوة نحوه ويحلم .. ويحلم كثيراً بأنه رب أسرة  
كبيرة ويخلق فيه أخوه الصغير هذا الإحساس (١) « كم كنت أحس بالسعادة  
وأنا مستول عن أخي الصغير فقط .. فما بالك وقد أصبحت مستولاً عن  
أسرة كثيرة العدد .. ستة أو ثمانية مثلاً .. سيكون هذا أعظم عمل بطولي ذي  
خطورة وأهمية بالغة وأحسست بقلبي يهتز طرباً لذلك الخاطر .. وسعيت إلى  
ابن عمي لأخطب أخته « . من خلال هذه القصة التحليلية الذاتية التي أوضحت  
تلك الطفرة التي ظهرت على قصص ضياء في مرحلة البواكير والتي ظهرت  
فيها عنايته باللغة وتوظيفها توظيفاً ملائماً لتجسيد وإبراز المحور النفسي  
الذي توخاه ضياء في هذه القصة . وليس من شك في أن هذا السرد الرائع  
في القصة والذي حقق فيه ضياء التماعة المونولوج الداخلي والحوار النفسي  
الذي لاعم أحداث القصة وأبرز دلالاتها وجسد معانيها القيمة في تحريك كرامة  
الإنسان إلى الأمام وإلى أعلى ومنعها من السقوط تحت رحمة الحاجة .  
وفي القصة « السلاح » (٢) آخر قصص مجموعة « رحلة في قطار  
كل يوم » نشر من خلال هذه النبرة الوطنية التي طغت على سطح القصة  
بأن هناك في أعماقها سلاح حاد يصرخ يريد أن ينطلق .. يريد أن يخرج  
ويتكلم .. وأن هذه الصرخة المبتورة ما هي إلا صرخة من الصديق قبل

(١) المصدر السابق ص ١٤٣ •

(٢) السلاح ( مجموعة رحلة في قطار كل يوم ) ص ١٤٥ •

العلو فنحن في معركة بور سعيد ولكن شبح حرب فلسطين والأسلحة الفاسدة لا يزال جاثماً في الصلور من خلال اليد المبتورة للأب وقصة هروبه من المعركة (١) « وامتلاً وجهي بدماء ساخنة .. وتماكنت نفسي .. وعدت .. وكلماتها تدق بأعصابي كمطارق شيطانية هذه المخنونة الحاقلة تخدوني من ترك محمد وحده لأنها تعني بصراحة .. بل تذكرني بأني جبان .. جبان .. الجبان الذي هرب من حرب فلسطين فكان ثمن هروبه بتريله أنا لست جباناً .. حقاً أني هربت ولكن في ظروف قاتلة .. ويستعيد الأب رباطة جأشه من خلال محمد ابنه الذي يتدرب على بندقية خرطوشة ثم أمنيته في حصول ابنة على بندقية من المقاومة بدلا من تلك البندقية الذي يستخلصها الأب لضرب سمك القرش والدرفيل وسارع الأب إلى أرض المعركة ، فنجد أن مياه منطقة الجبابة قد امتلأت بجنود العلو بينما أرض المعركة قد امتلأت بأبنائه الذين تسلحوا بالصبر والإيمان وبينادق مصنوعة بأيديهم ووطنية وتنطلق الرصاصات من البنادق وقسقط الدفعة الثانية من جنود العلو .. ويستعيد الأب ثقته بالبندقية المحلية وأحس بأن ذراعة المبتورة قد نبتت مرة أخرى (٢) « وزحفت عائداً نحو قلب المدينة لأستلم بندقية وأحسست بها مثل ذراع جديدة نبتت في مكان ذراعي المبتورة ذراع جديدة .. بالتأكيد .. ونخيلت ابني في مكان ما .. في المقدمة .. بقميصه الأحمر نخيلته ينتصر .. ينتصر .. ويهتف في إصرار قد قضينا على الدفعة الثانية أيضاً وعلى كل دفعة من جنود الأعداء ستحاول الاستيلاء على بلدنا .. لن يهبطوا .. سننتصر ».

وهسكذا كان ضياء الشرقاوى في مجموعته الأولى يبحث عن الذات في أشكالها المتعددة في النفس والوطن والعرض والسلوك ، وقيمة الذات كما صورها ضياء قيمة عظيمة يتمثل فيها الانتماء إلى الأرض والأسرة والوطن والجماعة ، وقد نجح ضياء في ربط هذه المجموعة القصصية بهذا الرباط الحقى الغير مرئى ولكتنا لشعره من خلال ذلك الصراع الناشب داخل الشخصيات والذين يحتلون في المجتمع المصرى قاعه وسطحه . والبحث عن الذات والنفس

(١) المصدر السابق ص ١٤٨

(٢) المصدر السابق ص ١٥١

بقيهما وكثافتها وحجمها يبدو واضحاً من منظور الرؤية الكاملة، ففي قصة « رجال في العاصفة » حين ينتقل ميشيل ما بين محاولة رآب الصدع الذي ألم به منذ ولاته ورحيل أمه إلى محاولة انتقاد الثورة والظهور بمظهر الثائر الأوحـد ذو الآراء العميقة في الثورية كذلك في قصة « رحلة في قطار كل يوم » حيث يبحث النبي عن مخرج لذاته التي انزلت عبر الحياة وحيث الخلود والأبدية وفي قصة « الجمهورية » حيث يبحث الصياد عن ذاته وسط الثأر والانتقام من قتلة ابنه الصغير وبعد ذلك من خلال القسم بالجمهورية . كذلك في قصة « التسلسل » حيث تبحث الأنثى عن ذاتها في إغراء الرجل ويبحث الرجل عن ذاته في الهروب من النفس إلى آبار العقائد والمبادئ . وأيضاً في قصة « الذباب » نجد أن سلوك الذباب هو نفس سلوك الإنسان الذي لا يستطيع العيش إلا في جو الفساد والبيئة العفنة حتى لو تطهر وبحث عن النظافة .. كذلك في قصة « المصنع » نجد هذا التأرجح الذي عاش فيه « صلاح » ما بين السقوط والتقاء على الرغم من تلك المعاناة التي كان يعيشها وسط جو مشحون بعدم الأمان .. فكل شيء فيه ينذر بزلزال متوقع في أي وقت . كذلك في قصة ( أعمال الأرض ) نجد أن البطل هنا يسقط دون مقاومة فكل الظروف كانت مهيأة لسقوطه بينما في قصة « المصنع » نجد أن المقاومة قوية لهذا السقوط مقاومة نابعة من المجتمع .. بينما في « أعمال الأرض » ساعد المجتمع هنا على سقوط الجميع . أما قصة « مولد رجل » فهي قصة صراع المرء مع ذاته وطموحه .. انتصر فيها الرجل على نفسه ورفض أن تكون لقمة العيش سلاحاً يوضع على رقبتـه وفضل الحرية النفسية على الخبز المغموس بالمهانة والذل ، أما قصة « السلاح » وهي آخر قصص مجموعة « رحلة في قطار كل يوم » فنجد صرخة الأعماق في مواجهة نداء الوطن نجمة في ساحتين ساحة بور سعيد وساحة حرب فلسطين الذين عاشهم البطل ونجد أن السلام هو الذي يؤرقه ونجده يهرب من ساحة المعركة لأن ذاته رفضت الموت إلا في سبيل الوطن ولأنه اكتشف أن السلاح الذي يحارب به سلاحاً فاسداً ، أما سلاح المعركة الحالية والذي قبل أن يخوض به معركة الشرف فهو سلاح

مصرى يطمئن إليه ولذلك فإنه قد وضع فيه كل ثقته وذاته واستطاع هذا البطل أن يمنح المعركة ابنه وأن يجد الحقيقة واضحة وسط الرصاص ويجد ذاته وسط المعركة في ساحة الجبابرة حين تسقط الدفعة الثانية لجنود مظلات العدو :

## ٢ - مجموعة « سقوط رجل جاد »

تحتل مجموعة « سقوط رجل جاد » (١) هي الأخرى مرحلة هامة في مسيرة بواكير الأديب ضياء الشرقاوى إذ أنها تعتبر مكمله للمجموعة الأولى من الناحية الفنية كما أنها صدرت عام ١٩٦٧ أى بعد شهور قليلة من صدور مجموعة « رحلة في قطار كل يوم » وتعتبر هذه المجموعة عن إتجاه لاحق للمرحلة التى تلت مجموعة القطار ، وهذه المجموعة تبحث في قيم الواقع من المنطق الذى أوضحه ضياء بعد ذلك في معماره الفنى وكانت هذه المجموعة وسابقتها هي المرحلة البكر التى خاضها ضياء بشجاعة ومغامرة بحيث كون فيها شخصيته الأدبية وأصل فيها تكوينه الإبداعي الذى تمخض بعد ذلك عن هذه الأعمال الناضجة التى وضعت ضياء في مصاف الأدباء المبدعين الذين بصموا عالم القصة في مصر ببصمات التميز والتفاعل بحيث تأثر الجيل الذى تلاه بأعمالهم . (٢) كما أننا نجد أن لغة ضياء في المجموعة الثانية قد تطورت من المحرد إلى الحسى بينما كانت اللغة في المجموعة الأولى تعتمد على الرمز والتجريد كذلك نجد في المجموعة الثانية أن البناء الفنى يعتمد على التركيب المعقد والمهيا ليكون ذا أبعاد داخلية عميقة تختبئ فيها الملامح ذات الصوت الواحد . ويقرب ضياء هنا بالهموم الإنسانية إلى أقرب نقطة ممكنة في ذلك الصراع الذى ينشب داخل النفس البشرية والذى ينتج عنه أفعالا ذات دلالة أخلاقية كالحياة والغدر والقتل والسقوط :

في قصة « سقوط رجل جاد » (٣) التى أطلق إسمها على المجموعة الثانية من بواكير أعماله يبرز ضياء الشرقاوى وجه المقارنة بين مجتمعى المدينة والريف

---

(١) سقوط رجل جاد ( مجموعة قصصية ) دار الكتاب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٧ .

(٢) عالم ضياء الشرقاوى : رمضان بسطويسى ( مجلة فصول ) المجلد الثانى العدد الرابع يوليو أغسطس سبتمبر ١٩٨٢ ، ص ٣٥٦ .

(٣) سقوط رجل جاد ص ٢٥ .

فى سفرىة عارمة تذكرنا بأعمال الكاتب الساخر « مارك توين » وذلك من خلال ذلك الخطيب الذى وفد من المدينة ليزور خطيبته الريفية وهو الرجل الجاد الذى ينظر إلى الحياة نظرة واعية متأملة بينما هى فتاة صغيرة لاهية لا تعرف من الدنيا سوى اللعب والضحك والهلل . وتنتقل دراما الحدث فى هذه القصة لتحلل ذوات شخوصها بحجم اهتمام تصوير كل منهم . فهذا صفوت أفندى يخشى من العبث الصبيانى الذى تردى فيه خطيبته والذى لا يتمشى مع سلوكه ولا يوافق مزاجه الشخصى ، وهذه لو لو الفتاة الريفية الساذجة تخشى نجهم خطيبها المستمر وجدبته المفرطة ، وهى تسعى دائماً للعب والعبث البريء مع ابن خالها تهرب من هذه الجسدية المفرطة التى يتردى فيها خطيبها والتى لا توافق هواها ولا مزاجها الشخصى ، وتلك الأم التى تخشى من نزع لبنها وطيشها وتخشى أن يذهب منها عريسها وتعرض بنتها لأقاويل أهل البلد (١) « ولكنها صمتت ، وتبعث صفوت أفندى إلى الطلمبة ، وأخذت ترفقه وهو يشمر عن ساعديه ، وأحست بالخوف حين رأت الشعر الكثيف الذى يغطيها ، وتذكرت ذراعى محمد الناعمين الطريتين ، وحاول صفوت أفندى أن يجلس على حافة الطلمبة ، فكاد أن يسقط فى الحوض الملائن بالماء القذر ، فضحكت بصوت مرتفع ، ورمقها بغضب فواصلت الضحك بعصية ، فتساءل : بتضحكى ليه ؟ فكرت فى أن تقلب القوطة والصابونة فى وجهه ، وتنطلق ولكنها صمتت برهة ، أليس له أن يسألها أيضاً لماذا تضحك ؟ وسمعته يسألها ثانية : بتضحكى ليه يا لولو ؟

قالت : علشان كنت هاتقع .

— طيب ودى حاجة تضحك .

— لكن أنا ضحكت عليها .

وقال بصوت مرتفع وكأنه يسمع أمها : لكن دى حاجة ما تضحكش

يا لولو .. ولازم ما تضحكيش إلا على الحاجات اللى تضحك بس .

---

(١) المصدر السابق .

ماذا لو نادت عني أمها لتدور له الطلمبة ، فلربما ألقى عليها محاضرة في طريقة إمساك يد الطلمبة وكيفية تلويرها ، قال لها وهو يضع رأسه تحت فم الطلمبة : دورى يا لولو .

ورأت صلته حمراء وكأنها طماطاية ، وتخيّلته غارقاً في حوض الطلمبة وصلته الحمراء طافية وحدها ، فانفجرت تضحك حتى التمت عينها بالدموع ، ورفع نحوها وجهه قلقاً ، وأخذ يرمقها لحظة ثم يتساءل : — بتضحكن لي يا لولو ؟

ولم تسمع إجابته ، بل واصلت ضحكها بقوة ، ودخلت أمها مسرعة وابتهامة عريضة فوق شفّتها لعل صفوت أفندى قال لابنتها لولو شيئاً جعلها لا تمسك نفسها عن الضحك ، وأحست بالسرور لأنه فكر في أن يضحك لابنتها ويدخل إلى قلبها البهجة ، ولكنها فوجئت به واقفاً وقد أزيد وجهه ، وسقطت أنفه المنتفخة وسط شبكة كثيفة من التجاعيد ، فابتلعت الأم إبتسامتها في صمت متوتر وتساءلت بتردد : إبة يا صفوت أفندى .. بتضحكوا لي ؟

قال متوتراً : اسألى لولو ؟

— إيه يا لولو ؟

قالت لولو بهدوء وهي تعطيها الفروطة : ما فيش يامه دورى عليه إننى واللى أصل بطنى وجهتى من الضحك .

وكما أخرجت حواء آدم من الجنة وسولت له الأكل من الشجرة المحرمة .. استطاعت لولو تارة بسنّاجتها المريبة وتارة بالأعيبا الصبيانينة أن تخرج صفوت أفندى ذلك المثقف الجسّاد من جنة جديته وأن تفقده وقاره وربما كان ضياء الشرقاوى يقصد بذلك تحول الثقافة من الموضوعية إلى ثقافة الإسفاف والاعتساف . فبعد أن خرجا للنزهة على التربة في حقول القرية

يعود صفوت أفندى وهو يضحك ويسقط الرجل الجاد بعد أن تردى في  
مأساته المضحكة .

القصة تعتبر من قصص ضياء الناضجة والتي تمثل مرحلة الانتقال من  
الواقعية إلى الأشكال الجديدة وإن ظهرت في نفس الهيكل التقليدي العادى  
إلا أن نسيجها مركزاً تركيزاً شديداً بحيث يبرز كل الدلالات التي يرى إليها  
ضياء ومضمونها يعبر عن تلك المرحلة الواقعة في منتصف الستينات حيث  
كانت الثقافة تتأرجح ما بين الجدية والإسفاف وتكنيكها يقترب إلى حد  
ما من تكنيك « جبل الثلج العائم » وألفاظها موحية ومعبرة وإن كانت اللهجة  
العامية تعيب حوارها من وجهة النظر الشخصية باعتبار أن الفن ليس محاكاة  
للواقعية للدرجة التسجيل إنما هو استخدام لتلك الأدوات الفنية في تجسيد  
إرهاصات وإيماءات من على سطح الواقع إلى داخل فنية العمل وهي مقولة  
يجب أن يستخدم فيها كل الطاقات المعبرة عن الفن من لغة وشكل ومضمون  
وأعتقد أن ضياء قد استخدم اللغة العامية هنا لإبراز هذا التناقض الغريب  
لوجه المجتمع الذي يؤدي إلى سقوط هذا الرجل الجاد .

وفي قصة « رحلة أبي الطويلة إلى المدينة » (١) يصور ضياء الشرقاوى  
هذه العلاقات الاجتماعية والصلات الروحية التي تربط بين أهالى الريف من  
خلال هذه الحوادث المترابطة التي نجح كعادته في أن يستجمع لها أدق  
التفاصيل ليكون نسيجها بحيث خلق نوعاً من الحسية وعموميتها المتناقضة  
والمتألفة من خلال هذه العواطف التي كانت تنبض بين محمد ابن الرجل الذي  
يمتلك فدانين وبين إبراهيم ابن الرجل المعلم الذي لا يمتلك من حطام الدنيا  
سوى هذا الوجه المتشقق الممتلئ بالتجاويف . كانت هذه العلاقة التي  
تربط بين هذين التلميذين واللذين يقطنان غرفة واحدة علاقة باطنها الود  
والألفة وظاهرها المشاكسة والشجار ، وقد صور ضياء من خلال  
التركيز على هذه العلاقة طبيعة ما كان يحدث في أخلاق أهل الريف من  
تباعد وتقارب وتناحر وتآلف ، من خلال تلك الرؤبة المأسوية المرفقة بالحس

(١) رحلة • أبى الطويلة الى المدينة ( مجموعة سقوط رجل جاد ) ص ٤٥ •

الشفافة الملامس (١) « ورغم أنني لم أقل شيئاً ولم أتسبب في ضربه فقد خاصمني يومها ، ونام في وسط المرتبة ، والتف بالالحاف وتركني أنام على حرف الحصيرة ، وحاولت أن أصالحه وأفهمه بأن ليس لي ذنب فيما ناله من صفعات ، وقلت له : إنني أكره الأستاذ يوسف لأنه ضربه ، فلم يصدقني وظل ساكناً لا يكلمني ونزلت واشتريت فول للإفطار ، وغسلت البراد والكوبين وبرزيت له قلمه الرصاص ، وأخذت ألمع له الحذاء ، فابقسم لي ، وجذبني من ياقة جلبابي ، ولكنني في بطني ضاحكاً ، فصحكنا معاً وأخذنا نعدو وراء بعض وحملت له الحقيرة . وقد استطاع ضياء أن يحشد لهذه القصة أدق دقائق النبضات الداخلية التي كانت تعتمل في نفوس شخصها خاصة في شخصية إبراهيم الذي كانت حساسيته المفرطة وانتباهه لقريته وأسرته تجعله يضحى براحته وسعادته في سبيل هذا الانتباه ، فعلى الرغم من تعرضه لكثير من الإيذاء من محمد إلا أن تسامحه يصل إلى حد التضحية براحته من أجله . أما الانتباه الأقوى فهو انتباهه لأسرته وإحساسه نحو أبيه بحب جارف حتى أن البلغة التي كان أبوه سيلبسها حين يذهب إلى المدرسة ليقابل ضابط المدرسة كانت هي شغله الشاغل وقد أرقه عدم نظافتها ، وقد بذل قصارى جهده ليجعلها نظيفة حتى تلائم والده (٢) « وتناولت ( البلغة ) وأخذت ألمعها وأدعكها بشدة بطرف جلبابي ، لا بد أن يذهب بها لأمعة ، ويقف بها أمام المشرف ويقول له : أنا أبو إبراهيم .. ويراه المشرف متعلاً ( بلغته ) لأمعة نظيفة . وقلت له : جدع بابا اللي جبت البلغة علشان تروح بها المدرسة » .

ولكنه لم يجنني ، إذا غرق في النوم أخذت أدعكها مرة أخرى بشدة حتى بدأت تلمع ، وأدخلت فيها قدمي ورمقتهما من بعيد (بلغة جديرة بشيخ خفر) . أما الانتباه للقرية فقد صورته ضياء تصويراً رائعاً حين تمنى إبراهيم أن يمر القطار بقريتهم حتى تصبح هذه القرية من القرى المهمة في هذه الناحية (٣)

• (١) المصدر السابق ص ٤٦

• (٢) المصدر السابق ص ٦١

• (٣) المصدر السابق ص ٥٥

« وفي اليوم التالي أخذنا تلف في البلدة ، وأثارني جداً أن أكتشف أن القطار يمر بها - رغم أنني سمعته بالأمس - وودت لو أن القطار كان يمر بقريتنا » وتنتهي القصة بهذه الرؤية المأساوية الموباسانية الغير متوقعة والتي توخاها ضياء في العديد من قصص هذه المجموعة .. فقد ذهب أبو إبراهيم إلى المدرسة حافيا بعد أن جاهد ابنه في أن يلعب له ( البلغة القديمة ) وسقط الابن غارقاً في عرق الحجل ، كما سقط الرجل الجاد بعد تلك المحاولات المستميتة لإسقاطه في قصة « سقوط رجل جاد » وكما سنجد في العديد من قصص ضياء أن النهاية الموباسانية تطل علينا من أكثر قصص مجموعة الوسط إن صحح هذا التعبير عن مجموعة « سقوط رجل جاد » .

وفي قصة « الحارس والضحية (١) » يعني ضياء بهذا الحدث النفسي الذي يطل من رأس الحارس والذي يحاول من خلاله أن ينقلنا عبر الحدس والتخمين الذي ينتاب القلب .. ومدى نجاح القلب وفشله في الحدس والتخمين . وهل من الممكن أن يتحرك القلب ويحس بالأشياء من تلقاء نفسه أم أن الأمر يحتاج إلى الإفصاح والتلميح .. والحارس هنا في هذه القصة هو حارس على الضحية وليس حارساً على الممتلكات الذاتية .. فثمة اغتصاب سيقوم به العملة لزوجة إبراهيم الجميلة ويقوم عبد السلام الخفير الخصوصي للعملة بحراسة إبراهيم الذي يروي حقله ليلاً حتى ينتهي العملة من مهمته .. ويضع عبد السلام القلب في مخبار التجربة عن طريق هذا الحوار الداخلي مع النفس .. هل سيشعر عبد السلام بما يلور في بيته أم لا .. (٢) « ووجد عبد السلام نفسه يفكر مرة ثانية في حكاية القلب ، وهل هو ينبيء صاحبه بما سيقع له من مخاطر ؟ وأحس بأن صحة هذا الأمر مشكوك فيه ، وإلا لما أتى إبراهيم الليلة : وأشعل سيجارة أخرى وصب كوباً من الشاي ودفن الكوز في بصايص النار هل القلب خائن بهذه الدرجة ؟ ورشف رشفة طويلة من الكوب ، وجذب نفساً عميقاً من السيجارة .. وأحس بالذعر فجأة .. وأمسك بندقيته ، وأوقف المكثنة ، لقد انقطع عن أذنيه غناء إبراهيم ،

(١) الحارس والضحية (مجموعة سقوط رجل جاد) ص ٦٥ .

(٢) المصدر السابق ص ٦٦ .

فهل ذهب ، هل حدثه قلبه . وتنتقل عدوى هذا الإحساس إلى قلب الحارس إبراهيم .. لماذا لا تكون زوجته هو هي التي بين ذراعي العملة الآن .. ويكون هذا الموقف من تدبير العملة حتى يبعده عن مسرح جريمته ، وتعمل ثورة نفسية عارمة في صدر عبد السلام حتى إنه ليقطع الشك باليقين فيسأل إبراهيم عن زوجته الذي يعجب من هذا السؤال .. فقد رآها عبد السلام بنفسه في البيت .. وبجيبه من باب المزاح بأنها سافرت عند أمها بمصر .. وعلى الفور يسرع عبد السلام بيندقيته وثورته إلى منزله الذي يفاجأ بأن زوجته نائمة .. وحين يعود للحقل مرة أخرى لم يجد إبراهيم وإنما وجد الماء قد كسر القناة في أكثر من مكان ووجد فأس إبراهيم في مكانها وحيدة .. والقصة في حد ذاتها قصة واقعية يعمل فيها نواحي نفسية تركز جميعها في صدر الحارس الذي يحمل على عاتقه شكل القصة ومضمونها والذي يعرف كل تفاصيل الحدث المباشر بصفته الحارس مرة وتحوله إلى ضحية مرة أخرى .. وقد كانت اللقطة التي إنتقاها ضياء لهذه القصة لقطة ذكية صبا في وعاء اللغة المنظورة مع الحدث والتي حلت محل الشكل فكانت هي المحور الذي تدور من خلاله القصة وإن كانت عامية الحوار قد باعدت بين جمالية هذا الشكل اللغوي الذي جماليته من خلال هذا السرد المباشر وبين الحديث الحوارى الذي لم يتمش مع شكل القصة ولغتها وإن كان قد بدأ من خلال واقعية القصة عفويا وتلقائياً .

.. أما قصة « الحديقة » (١) التي كتبها ضياء الشرقاوى في البداية كقصة قصيرة ثم حولها بعد ذلك إلى رواية من ثلاث أجزاء .. وهي كما يقول عنها الأديب المرحوم محمد عبد الحليم عبد الله (٢) « إن هذه القصة من الممكن أن يقال فيها كلام كثير ، فقد أدخلنى كاتبها في عالم متناقض كثير الصخب .. كثير الصمت .. عاقل إلى حد التفلسف .. مجنون إلى درجة التخبط إيجاجي إلى درجة السهر .. سلبى إلى نومة أهل الكهف ، واقعى ؟ لا أظن »

(١) الحديقة ( مجلة المجلة - العدد ١١٦ - أغسطس ١٩٦٦ ص ٥٢ )  
روايات الهلال - العدد ٣٢٨ - أبريل ١٩٧٦ ، ( مجموعة سقوط رجل  
جاد ) ص ٧٧ .

(٢) تعقيب على قصة الحديقة : محمد عبد الحليم عبد الله ( المجلة - العدد  
١١٦ ، أغسطس ١٩٦٦ ) ص ٥٩ .

رمزى ؟ ربما كان الجواب نعم . « والقصة كما ينجم على جوها العام منذ بدايتها وحتى نهايتها تبدأ بالموت . (١) » ربما ماتت يا دكتور ، بل من المؤكد أنها ماتت ، فكل من يصبح ذا صلة بهذا الجنون يصير محكوماً عليه بالموت . وينتقل الموت عبر زوايا القصة وأركانها فهو ينتقل إلى الابن الأصغر أثناء كفاحه مع أسرته لإعادة مجد الحديقة القديم ومحاولة إصلاحها من جديد ، ثم ينتقل إلى الابن الأكبر الذى كان يحمل مع حبيبته عبء الأمل وكاهل اخضرار الحديقة ونمو الأشجار والأزهار فيها ، وقد وجد ميتاً فى أحد آبار الحديقة واكتشف هيكله العظمى فى قاع البئر .. ثم ينتقل الموت إلى أهالى القرية الذين وقفوا مكتوفى الأيدي أمام عبث هذا الجنون ومحاولته استئناف الوصول إلى المستحيل لتحويل الحديقة الميتة المتكلسة إلى حديقة غناء كسابق عهدها وتحديه للطبيعة التى كثيراً ما كانت تنتصر عليه وعلى إرادته ولكن إرادته ومثابرتة كانت هى سلاحه الوحيد العنيد . وتنتهى القصة بالميلاد .. ميلاد الوريث الذى يرث هموم الصبر .. والقصة فى سياقها العام رمزية والحدث فيها يمثل القصة كلها من خلال هذا الجنون العاقل الذى يمثل الحياة بمتناقضاتها وصعوبتها وإستمراريتها وحكاية الحديقة هى حكاية كل زمان ومكان . فالصبر والمثابرة هما سر الحياة .. وكم من أحلام قد تحولت إلى حقائق .. وما الحديقة إلا نموذج حى للحياة بكل أبعادها ومكوناتها (٢) « ولكن بعد قليل يا سيدى الدكتور سوف تترك تماماً أن ما ليس له معنى فى الوقت الحاضر سوف يصير له معنى بعد ذلك ، وما يغمض على عقولنا فى وقت ما يصير معروفاً فى الوقت الذى يليه ، ما علاقتنا جميعاً بالأمل الإنسانى ؟ هلنا هو السؤال الذى يلح على رأسى الآن . هل نحن كلنا مستولون بعضنا عن آمال بعض ؟ ربما تراعى لك هذا السؤال ساذجاً أو لا معنى له أو سؤال رجل أضنت قلبه الآلام والأسرار الحزينة التى تلقها أماننا المصادقات ، يجب أن نرفض المصادقة ياسيدى الدكتور ، فنحن الذين نصنعها ، فلو كنت قد أفشيت السر ما كان لهذه المصادقة أية قيمة

(١) الحديقة ( روايات الهلال العدد ٣٢٨ أبريل ١٩٧٦ ) ص ٨ .

(٢) المصدر السابق ص ١٣ .

الآن ، وإن كان هذا الإفشاء لا يغير من مصائرنا وأقدارنا ، إني أحكى لك ياسيدى الدكتور حكاية قديمة تجنورها فى المستقبل وليس فى الماضى ، لك أن تصبحك هذه الملاحظة الساذجة ياسيدى الدكتور ، فلقد استمروا فى العمل بالحديقة ست سنوات متواصلة حتى صار الأمر خرافة لا يصدقها العقل وصارت الحديقة حكاية يرويها مجنون ، ولكن العجوز الصلب الصلب الرأى يؤكد أنها حكاية يرويها عاقل لأناس مجانين ولا برء من جنونهم .

والواضح أن قصة « الحديقة » كانت هى المختبر الحقيقى الذى بدأ ضياء الشرقاوى يجرب فيه أعماله المنظورة فى الإبداع القصصى والدليل على ذلك أنه حين نجحت التجربة معه فى مختبره الجديد سار فى نفس التجربة إلى مرحلة أخرى وحوّلها إلى رواية تتقلب فى ثلاثة أجزاء معملية كل جزء فى مختبر حقيقى دعم فيه ضياء تجاربه الجديدة فى فن القصة والرواية معاً وقصة يعمل فى داخلها تأثيرات هيمنجواى فى « العجوز والبحر » من ناحية المضمون واللقطة القصصية الرامزة لهذا الإصرار والصبر الذى يعمل داخل النفس البشرية .. وقد نجح ضياء فى رسم شخصيات هذه القصة بأجزائها الثلاثة ومخطوطها الداخلية ومعاملها الخارجية وكسر بها كثيراً من قواعد كتابة القصة فى مرحلة الستينات وما بعدها .

وفى قصة « الضيف » (١) والى تعبر عن مأساة الفرد من خلال الإحساس بمأساة المجموعة والى توخى فيها ضياء والواقعية الموهلة فى حشد التفاصيل التسجيلية حتى يستطيع أن يضع يده فى النهاية على هذه المأساة التى تكونت من تراكم محابات الفقر وطبقية المجتمع . وهى ليست القصة الأولى التى نسجها ضياء للتعبير عن أوضاع اجتماعية منهرة .. فقد كتب قبل ذلك قصة « أعمال الأرض » والى تربط فيها بين الفقر والسقوط وقصة « رحلة أبى الطويلة إلى المدينة » والى كشف فيها عن حجم المأساة التى يتردى فيها الفقراء وحجم الملهاة التى يعايشها القادرون الأثرياء .. كذلك قصة « ناس فى الليل » التى

(١) الضيف ( مجموعة سقوط رجل جاد ) ص ٨٥ .

تكشف زيف المجتمع واستبداد الفرد بالفرد .. وقصة الضيف قصة واقعية تقليدية لعبت فيها اللغة دوراً هاماً في تأصيل هذا العمل وتطويره وتوضيح الشكل المباشر الموحى للقصة والوصول من أسهل الطرق إلى المضمون الذي أراد أن يعبر عنه الكاتب (١) « وجلس نبيل فوق ( المخلة ) في هدوء وأحس بشيء من الراحة وأقبل أحمد كتاب الحساب ووضع داخله الكراس وأخرج كتاب العلوم « ووش » الوابور ، وسمع صوت الأم وهي تغسل البراد وتملؤه ، وفتح أحمد الكتاب عند آخر درس ، لم يكن نبيل ينظر إلى شيء غير زجاجة اللبنة ، كان يفكر في أن ينصرف ، ولكن إلى أين ؟ لقد جاء وخلاص .. ورمقت الأم زميل ابنها، وتمتمت « صلاة النبي » . وأحست بالزهو وضعت البراد فوق الوابور ، وغطت عجيزة حودة بالطرحة وإن كانت تظهر أجزاء منها خلال الثقوب ، ولمح نبيل لأول مرة نافذة عريضة في الحائط من فوق رأس زجاجة اللبنة عليها حلل وأطباق وعلب كرتون قدمة ، قال أحمد : أنت فهمت الدرس الأخير ؟ . والضيف هنا هو المفجر للموقف الذي كان هادئاً ساكناً سكون الماء الراكد وحين وفد على هذه الأسرة الفقيرة حوله إلى اهتزازات دائرية متحركة في الماء وتتلخص القصة في أن نبيل زميل أحمد في المدرسة الابتدائية [ي]حضر إليه في ساعة متأخرة من الليل وأسرته أحمد على وشك النوم ونبيل هذا هو ابن البية المأمور بينا أحمد من أسرة فقيرة للغاية ، ويقع أحمد في ورطة عندما علم أن نبيل قد جاء ليبيت عنده لأنه غاضب من أسرته ويقع في حيص بيص ، ماذا يقول لأبيه وكيف يوصل له هذا الخبر ؟ وتتضح المأساة من خلال الحالة الاجتماعية التي لا تسمح بمثل هذا الوضع ، ولكن الأب يعرف ويرحب بالضيف بعد شيء من التوجس . وينام نبيل مع أحمد وأخيه . وفي الصباح تتكشف بقية المأساة حينما حل ميعاد تناول طعام الإفطار ويقضم نبيل قطعة من الخبز الناشف الرجوع ويحاول أحمد أن ينقذ الموقف . فنبيل غير متعود على هذا الخبز : ويتحرك حساسية السن الصغير . ويقف أحمد موقفاً لم يقفه طول حياته الصغيرة ، ويتحرك في بطة

ناحية حصالته (١) « فازداد خجل نبيل ، وتعظم حزن أحمد هو وحده الذى يعرف السر ونهض فى صمت وغادر الغرفة ووقف فى دورة المياه المظلمة يفكر بقلق . هل . هل يفعلها ؟ يجب أن يفطر نبيل . ماذا سيقول فى المدرسة لزملائه وتسلق مقعداً بلا قاعلة . ومد يده فى حذر وحزن يتحسس حصالته فوق السفون وحينما لمسها أصابعه سرى تيار جارف فى جسده هل يكسرها حقاً ؟ وفكر فى أن يعيدها إلى مكانها . لن يكسرها . ماذا سيقول نبيل له بعد ذلك ، سيقول أننا « غلابة » أليس كذلك ؟ ووضع الحصالة جانباً وذهب إلى الغرفة ليعود بالسكين . وأحس بأنه يطعن حصالته فى قلبها طعنة مميتة . وكانت للقروش حشرة غريبة داخلها . ووسع الفتحة حتى سارت مثل جرح غائر وسكب القروش فى راحته . كان ملمسها غريباً . وأعاد الحصالة المكسورة إلى مكانها ليصلحها عندما يعود من المدرسة ، وذهب إلى الغرفة يهزه لإحساس غامر ، وجد أخواته يلوكون آخر قضبات الأربعة فى أفواههم .. ونبيل جالس على حافة السرير ونظراته تنسكب بين قدميه ، ونادى أحمد على أخيه إبراهيم وأخذه خارج الغرفة . وقال له : خذ يا إبراهيم .. روح اشترى رغيف صابح .. هه .. رغيف صابح .. وبصباح طعميه .. روح اجرى .. وقصة الضيف قصة تمتلئ بالحياة والحياة .. نجد فيها لمسات كثيرة من رواد القصة فى مصر ( تيمور — البلوى — إدريس ) ونجد فيها تأثيرات « تشيكوف » و « ديستوفسكى » تحفل القصة باختيار تلك اللحظة الحياتية والى برز فيها وجه التناقض الذى يعزم به ضياء فى كثير من قصصه والى تبرز بعض الصيغ الفلسفية التى تعترض حياتنا بحيث الإحساس بعزلة الإنسان حتى وهو وسط مجتمعه .. وحيث الإحساس بأن الإنسان ملقى قديراً وسط مجموعة من المتناقضات هو أحداها فالفقير يرى الغنى أمامه ليلتمس منه المساعدة بينما هو أولى بهذه الرعاية على نفسه والقصة مكثفة تكشفاً ضمناً يبرز اللحظة القصصية والحدث الدرامى من خلال ذلك الضيف الوافد على تلك الأسرة الفقيرة .

(١) المصدر السابق ص ٩٢ .

وفي قصة « ناس في الليل » (١) يصور ضياء الشرقاوى فى سلسلة ما كتبه [من] من ،أسى يعرى به وجه المجتمع الذى استبدت به الصورة القبيحة واختمت منه وجه الرحمة وتضاءلت عنده الإنسانية وتضاعدت منه الرذيلة وتفشى فيه الفساد .. ويكشف زيف هذا القناع الذى يرتديه الناس فى مسوخ من الكهنوت بينما هم مجموعة من الشياطين التى لا تتورع عن امتصاص دماء غيرهم وتتحرك هذه الصورة القصصية عند ضياء عبر حارس السيارات الذى يقف فى هذا الميدان الواسع بجوار أحد الملاحى الليلية ينتظر خروج السيارات من أماكنها لقاء قروش زهيلة .. وفى وسط هذه الرياح الباردة يتحسس جيوبه .. فقد قسم جيوبه إلى مناطق للادخار كل جيب يخص أحد مناطق الاهتمام فى حياته ، فهذا للأكل وهذا للإيجار وهذا لزوجته وهذا له شخصياً وهذا لسميحة ابنته وكان هذا الجيب هو أهم هذه الجيوب إذ يحتوى على ورقة بيضاء كتبها له الطبيب فيها علاج سميحة .. ويحتل هذا الجيب المحور الذى بنيت عليه هذه القصة فمنه تصاعدت مأساة الحدث وحوله كانت اهتمامات شخصية الحارس الذى كان يدخر فيه علاج ابنته ويترك بقية الجيوب دون أهمية .. ويجلس الحارس بجوار سيارتين صغيرتين وسيارة كبيرة انتظاراً لخروج أصحابها وكان لا تهمه السيارتين الصغيرتين بقدر ما تهمه هذه السيارة الكبيرة الفارحة التى لا بد وأن يدفع أصحابها مبلغاً كبيراً . وسرح به خياله فى أحلام اليقظة .. وتخيل صاحب السيارة وهو يعطيه الجنيه المطلوب لشراء دواء ابنته سميحة ثم يوصله إلى منزله ويلطفه ويسرى عنه هموم الحياة : ولم يفق الحارس إلا على سباب صاحب السيارة وثورته العارمة ويصل ضياء بالمأساة إلى ذروتها « (٢) أيها الحمار أين أنت ؟ »

— هذا هو أنا يا سيدى ؟

كان صاحب العربة الفارحة .. رجل قصير ضخم .. له رأس كبير .. وعينان تلتمعان بالسكر والغضب .. وتقف إلى جانبه فتاة رقيقة من فتيات الملهى .. رأها كثيراً تذهب مع الرجال فى مثل هذا الوقت ..

(١) ناس فى الليل ( مجموعة سقوط رجل جاد ) ص ٩٣ .

(٢) المصدر السابق ص ٩٥ .

— أين فوانيس العرب يا لص ؟

كأن لكمة قوية سقطت فوق رأس الحارس فأفقدته الوعي .. فوانيس  
ماذا يقصد .. هل سرقت وهو نائم ؟ وأخذ يحمل في العربى بذهول والرجل  
الضخم يعلو حولها ويلوح بيديه فى عصبية .

وتتم : والله يا سيلى :

— أين كنت ؟

— لم أتحرك من هنا يا سيلى والله :

— إذن كيف سرقت الفوانيس ؟

— لم أتحرك من هنا يا سيلى والله :

كان الرجل يزداد صخباً ويتحسس أماكن الفوانيس فى غضب .. ولم  
يعرف الحارس ماذا يفعل وقد تملكه الخوف وأخذ ينظر هنا وهناك لعل أحداً  
ينجده ويقف إلى جانبه ؟ لئنه يستطيع أن يعلو بأقصى سرعة وينوب  
فى الظلام :

وتتعاظم أحداث القصة وتتطور إلى فورة الحدث ويصر الرجل على  
اصطحاب الحارس إلى القسم ويمثل هذا الإصرار من الرجل البعد الحقيقى  
والدلالة الموحية لتعرية وجه المجتمع وكشف زيفه ويتدخل المارة بمحاولة  
فك هذا الاشتباك تارة بالكلام وتارة بمحاولة سداد قيمة الفوانيس ولكن  
الرجل يصر على تحصيل مبلغ ثلاث جنيهات كاملة .. ولم يبق إلا أن يشتري  
حريته .. ويضطر أن يعيث بحبوه حتى يصل إلى جيب سميحة .. ويزداد  
وجه المأساة واضحاً جلياً .. ويزداد الحدث صعوبة ، ويتصاعد الموقف الدرامى  
من خلال هذه اللحظة المأسوية ويزداد الوجه انقيح للمجتمع (١) « ومد  
عم يوى يدد من خلال زراير الجاكتة وتحسست أصابعه طريقها إلى جيب  
سميحة وأحس بيد ابنته تمتد من الجيب وتبعد يده من النقود .. لا .. لا يا أبى :

(١) المصدر السابق ص ٩٨ .

سيأخذني إلى القسم يا ابنتي .. إنه مصر .. وسأدفع الجنيهات الثلاثة هناك  
أو أحبس .. سأموت يا أبي سأموت إنني أنتظر اللواء منذ شهر .. السعال  
يمزق صدري .. والدماء تلوث شفتي .. سيعوضنا الله يا ابنتي وليرزقنا برزق «  
يستمر هذا الحوار الداخلي بين الأب وابنته في صراع حول ثمن  
اللواء .. وتستمر يد عم بيومي في العبث بجيبه وما يعتمل في قلبه تنوء بحمله  
الجبال ويتحول الديالوج الداخلي إلى مونولوج داخلي بعد أن يتدخل الطبيب  
بوجهه وكلماته الحازمة « اشتر لها اللواء » (١) هل أعود إليها وجيبها خال ..  
ماذا ستقول سميحة ؟ اليوم في جيبك عشرة قروش يا سميحة .. اليوم في  
جيبك واحد وعشرون قرشاً يا سميحة .. اليوم صاروا ستة وثلاثين .. سأشترى  
لك اللواء قريباً يا سميحة .. ماذا سأقول لها اليوم ؟ هل سأقول لها لم  
يعد في جيبك ملياً واحداً يا سميحة .. ها أنت يا ابنتي .. لا .. مازال الطريق  
إلى الجنيه طويلاً .. مازال الطريق إلى الشفاء طويلاً .. كانت أصابعه تتلاحم ..  
تتقدم بتردد .. هل توصل الطريق وتنزع من بين أصابعها الواهنة حق  
اللواء رغم الدموع .. أم تنكص وليكن ما يكون ؟ يا ابنتي العزيزة .. أعدك  
وعداً صادقاً .. سأشترى لك اللواء قريباً سأسأل جارنا قرضاً مرة ثانية ..  
سأستعطفة .. وسأبني في الغد مائة عربة وعربة وكل النقود ستكون لك .. ستكون  
لللواء .. صدقيني .. لن أستطيع أن أدفع لهذا الرجل ثلاثة جنيهات  
بمفردي .. في القسم سيحبسوني وربما سيجبت مني الرخصة .. هل يرضيك  
هذا ؟ لن تربني إذا حبسوني في القسم .. ولن أستطيع أن أراك .. أما في  
الغد فسأبني مائة عربة وعربة بالتأكيد .. وكل النقود ستكون لك .. خذهم  
يا أبي .. خذهم .. واصطلمت أصابعه بالقروش .. وأفرغ قبضته في يد  
الرجل وهو يقول : هذه نقود سميحة ثمانية وثلاثون » .

من خلال هذه الثورة الداخلية التي اعتملت داخل ذهن الحارس وداخل  
وعيه ومن خلال تلك الثورة الخارجية التي أثارها صاحب السيارة الفارحة  
يبرز وجه التناقض في المجتمع .. والتناقض وخطوطه وأشكاله المختلفة أح

(١) المرجع السابق .

سمات أدب ضياء ، وفي هذه القصة أراد أن يبرز خطوطه الأساسية ، ويجسد معانيه ويكشف رؤاه من واقع اللحظة المنتقاة بعناية ليعرى بها الوجوه التي تختفي وراء ستار الطهر والنقاء .

وفي قصة « الغريم » (١) نجح ضياء الشرقاوى في استحضار قصة قابيل وهاويل تلك القصة الأبدية بين الأخوين الغريمين اللذين يحاول كل منهما أن يفوز بحواء الصغيرة ويقدم أخيه قرباناً على مذبح الحب .. وقد اختار ضياء صفحة النيل مسرحاً لأحداث قصته ، فحوادثها تدور في قارب ، يجوب النيل ثم على صفحته حيث يسبح الغريمان .. فالغريم الأول يجد نفسه الأقوى على صفحة الماء لبراعته وخفته في السباحة والغريم الثانى .. يجد نفسه الأقوى في البر لقوته الجسدية والعضلية ، ويتمجاد لان في الماء وهما يسبحان حول الفوز بقلب فتاة أحباها معا ويحاول الغريم الأول أن يقتل زميله بالاستحواذ على القارب والابتعاد به من منطقة السباحة المليئة بالدوامات وهو بذلك يقتل في زميله أيضاً روح الغرور ويقلم أظفاره من وجهة نظره وقد أنهى ضياء هذه القصة نهاية موباسانية غير متوقعة إذ أن الغريم الأول عندما خرج بقاربه إلى الشاطئ وجد زميله وقد استرخى على الشاطئ وفي عينية نظرات التهديد والوعيد وقد نجح ضياء من خلال المونولوجات الداخلية والديالوجات النفسية في أن يعبر تعبيراً حياً عن نفسية كل من الغريم الأول الذى هو قابيل والغريم الثانى الذى هو هاويل واللذان يمثلان عنصراً الحياة والصراع من أجل البقاء (٢) « وحلق فوقنا طائر صغير يخلش صفحة الماء بمنقاره ، ماذا لو سبقته وأخذت القارب وابتعدت حتى أعذبه وأهينه بدرجة قاتلة وأدعه يشرب برميلاً من الماء ، أتركه للأمواج تؤدبه وتقلم أظفاره ، يأخذ في متابعتي بياس وأمل وقد تجلى الصراع بيننا سافراً وظهرت الحقيقة كوضوح الشمس ، وأرغمه على أن يتخلى عن منافستى فى فتاتى ، بعد أن

(١) الغريم ( مجموعة سقوط رجل جاد ) ص ١٠٣ .

(٢) المصدر السابق ص ١٠٧ .

يفهم أننى لست غريباً ضعيفاً كما يظن ، وليست إهانتى أمامها بالشئ الذى يغتفر أو الذى أنساه بسهولة .

وقد نجح ضياء الشرقاوى فى استخدام لغة موحية تنسم بالقوة لتلائم هذا الصراع الذى هو لب المضمون وقد تطورت اللغة من خلال الحوار والمونولوجات الداخلية عبر هذه الجمل الصغيرة ذات الومضات السريعة المتلاحقة .. وقد كان لزاماً على ضياء أن يتحدث بادية ذى بدء من خلال ضمير المتكلم طالما هو يحفل ببعض المونولوجات الداخلية التى تصور هذا الصراع بين الغريمين .. والحدث فى حد ذاته حدث موضوعى وهو يعد من بدايات التجريب عند ضياء وقد غلفه فى هذه القصة بتلك اللمسة الرمزية التى أصبحت خطاً موازياً للواقعية فى بواكير أعماله الأولى . والقصة تظهر فى أجزائها الحيوية بعض الزوايا النفسية وهى تطل علينا عند الغريم الأول من خلال اللغة وعند الغريم الثانى من خلال تلك اللامبالاة التى يتطبع بها .

وفى قصة « الصيد » (١) يصور ضياء الشرقاوى من خلال تلك القصة الرمزية التى حاول فيها أن يتجنب التصريح إلى الرمز والتلميح عن الحياة بمتناقضاتها وبذلك التهافت المحنون على مغرباتها .. ومحاولة الصيد فى الماء العكر .. لقد صور ضياء من خلال الرمز أيضاً هذا المتفشى فى الحياة .. فالصيد هو وجه الحياة الحقيقى .. الجميع يحاول الصيد بأى طريقة والمكيا فيلية تسيطر على قلبها بكل الوسائل . فالصيد هو الهدف والوسيلة فى نفس الوقت الجميع يصطادون بأى وسيلة وبشتى الطرق حتى لو كان الشئ ليست له أهمية المهم هو تحقيق شهوة الامتلاك وهدف الاستحواذ .. وقد نجح ضياء عبر تلك الإسقاطات الرمزية التى تعبر عن مكتون ما يعتمل فى قلبه وصلبه نحو الحياة فى تصويرها بكل دقائقها وبشتى تفاصيلها فالحشرات التى يصطاد بها الطفل ذو الشعر الأحمر الطيور الصغيرة هى النفاق التى تمتلئ به الحياة والتى يجذب مغرباتها بسهولة ويسر وهذا الإعلان الكبير الذى يتوسط انحناءه الشارع الأنحسره والذى يصور الجنس المعلن من خلال

(١) الصيد ( مجموعة سقوط رجل جاد ) ص ١١٠ .

تلك المرأة وهذا الرجل اللذان تأكل جسدهما على الرغم من نضارة نظراتهما . وهذا تعبير أيضاً من بشاعة الجنس وتأثيره في الحياة إذا لم يكن عبر القنوات الشرعية (١) « انه هنا .. في ثيابي .. وفي شعري ، وفي جلدي ، انه في كل شيء ، في كل شيء ، رأقت بالكوز فجأة بكل قوتها وأحست به يرتطم بعيداً كأنه يرتطم بداخلها . ( أنا لأهتم بشيء . أنا لا يهمني شيء ، سأجد ألف رجل إذا شئت ) انحنيت مع أنحناء الشارع الأخيرة ، ووجدت نفسها أمام حائط الإعلان ، لم يكن له معنى هذا الحائط ، خمسة عشر متراً طول وخمسة أمتار عرضها ، وإعلان قديم متشقق يلتصق بالخشب يتهافت ، ما فائدة أن يكون الإعلان قديماً مهجوراً ، باهتاً للدرجة أنها لا تعرف ماذا يقول هذا الرجل الذي يملأ نصف اللوحة لتلك المرأة الماثلة أمامه ؟ لابد أن الصورة تقول شيئاً ما ، والتآكلات . التآكلات . التآكلات ، استشاطت فرحاً ، وأحست بالتوفر ، استمرت ترمق الرجل وترمقه وتقاوم التآكلات في جسده وجسدها . »

- وقد عبرت هذه المرأة التي انحدرت مع الشارع المنحدر المنحني فهي تمثل عهر المجتمع وقهره وإنحداره نحو الرذيلة والسقوط حين تتعري وتتساقط عليها غمرات الشمس التي تمثل عين الحقيقة حين تنشط (٢) « أسندت ظهرها إلى حائط الإعلان ، كانت تقاوم التآكلات في جسدها ، غمرت الشمس عينها بمرح ، ألقت نظرة حوالياً ، لم تر أحداً خلعت ثوبها واستلقت عارية في حضن الشمس الضاحكة . سمع الولد الصغير صوت حركة خلف حائط الإعلان . نظر من خلال ثقب خلفه . ورأى الفتاة عارية . »

من خلال هذا المجتمع المتهرب المنفسخ ، كان الصيد والانغماس فيه هو العمل الرئيسي لكل الكائنات ابتداء من الحشرات الصغيرة التي تنغرس في سن الفخ حتى الشمس التي كانت تلتق الحشرات بحنان هي الأخرى وكانت تركز للكل . فالحقيقة حين تضعف ويباغها التكاسل يزداد الفساد في المجتمع وينشط الصيد أما إذا قويت الشمس فإن نشاط الفساد يتلاشى

(١) المصدر السابق ص ١١٤ .

(٢) المصدر السابق ص ١١٥ .

ويضعف: هذا هو ما صورته ضياء في قصة « الصيد » وامعاناً في إبراز هذه السمة أسقط ضياء بعض الإسقاطات الموحية والتي عبر عنها بهذا المقطع في القصة (١) « أخذت البيوت تتهكك وتتباعد ، وانحنى الشارع انحناءته الأخيرة ، وسقط في الأرض الخربة الواسعة كان سقوطه فظيماً ، وقام حائط الإعلان عند رأسه كشاهد القبر » .

علاوة على ذلك فقد نجح ضياء من خلال بحثه عن الراوى داخل العمل ومحاولة ضمه إلى صفه في عرض هذه الصورة القصصية الرمزية ، ومن خلال طريقة السرد الغير مباشر والتي يوضح رؤيته الجديدة لشكل القضية من حيث إخفاء الحدث وجعل المتلقى يشعر به من خلال إسقاطات رمزية عبثية . كما أن الناحية الجمالية للقصة خرجت إلينا من خلال اللغة التي كانت هي البطل في هذا العمل إذ أنها تقوم بالتصوير ودفع العمل إلى اظهار وجهه جماليته (٢) « كانت الحشرة قد كفت عن المساومة عن الحياة ، قلبها بين يديه ، حملت في عينيها الزجاجتين برهة ، نفخ فيها بأنفاسه لعلها تدفأ وتتحرك ، وضعتها فوق الأرض لعلها تباغته وتجرى ، لم تتحرك من مكانها ، ابتعد عنها خطوات ، أعطاها ظهره ، تظاهر بالانصراف ، عاد يهرول نحوها لعلها أفلتت ، وجدها في مكانها وقد هجمت عليها نملة مسعورة ، دهش من أين أنت هذه النملة ، ماذا تريد ؟ أبعدها في قسوة ، أيقن أن الحشرة ماتت حقاً ، جلس إلى جانبها لحظة يقلبها ، حفرة صغيرة ووضع الحشرة فيها ، علها على ظهرها ، ربما أحببت أن يكون وجهها إلى أعلى ، أخذ يهيل فوقها الرمال رويداً رويداً وهي تختفي شيئاً فشيئاً حتى اختفت تماماً ، وثبت عوداً من القش فوق رأسها ، فتح علبة الحشرات بخللر ، وأمسك واحلة وأقفل على جسدها ذراعي المشبك فأخذت تتلوى ، وأعاد الفخ إلى مكانه وذهب نحو حائط الإعلان » .

وفي قصة « الشوارع السوداء » (٣) لمس ضياء وبقوة هذا البوتر الإنساني الكبير الذي يتحكم في عواطفنا وسلوكنا ووضع يده على جرح

(١) المصدر السابق ص ١١٤ .

(٢) المصدر السابق ص ١١٥ .

(٣) الشوارع السوداء ( مجموعة سقوط رجل جاد ) ص ١١٧ .

غائر عميق يورقنا بين الحين والحين ألا وهو قضية النجاس والفسل والإحساس بالعجز والنجاح في آن واحد .. العجز مع أنفسنا والنجاح مع الآخرين ، واستطاع بهذه القصة أن يؤكد آرائه النقدية التي حلل بها بعض أعمال معاصريه من المبدعين وأن يعطى نموذجاً حياً لهذا الإبداع الذي كان يتخيله طبقاً لمواصفات ضياء ورؤيته في العطاء الأدبي وتعد قصة « الشوارع السوداء » طفرة جديدة في أدب ضياء الشرقاوى شأنها شأن الأعمال الجديدة التي أخرجها خلال هذه الفترة والتي تجمعت بعد ذلك في مجموعة « بيت في الريح » والتي استطاع فيها ضياء أن يزاوج بين الواقعية الجديدة وتكنيك تيار الوعي والشعور وبين الأشكال التقليدية والرمزية التي هجن بينها جميعاً وخرج منها بأعماله الجديدة التي كتبها في منتصف حياته وحاول بها خلق أشكال جمالية في القصة تتسم بالجدية وتعبر عن روح العصر هروباً من الأشكال السردية التقليدية المباشرة .. ومحاولة منه أن ييصم القصة المعاصرة ببصمات جمالية مميزة ، وقد استخدم ضياء في هذه القصة وصولاً منه إلى الشكل الجمالي المبتغى كل أدوات الحرفية القصصية والتكنيك الذي تخيله صائباً لمثل هذه الأعمال من الجمل القصصية البلاغية المعبرة الغير مباشرة ، المونولوج الداخلي الذي يبرز أدق خلجات النواحي النفسية والسرد الغير مباشر الذي يحوى بين دفتيه الأحداث المدسوسة التي كان يفضلها دائماً في هذه المرحلة من حياته الأدبية (١) . ولا تدرى لماذا أحب الحدث السري ( إذا صح هذا القول ) الحدث المدسوس الذي لا يمكن الإمساك به مباشرة .. وإنما تحس به منتشراً بين ثنايا الموقف .. مؤثراً .. فاعلاً .. فإني مازلت أعتقد أن الفن عمل من أعمال الذكاء .. وأن على الفنان أن يخفى أكثر مما يظهر وأن ما يظهره يشير إلى ما يخفيه بدلالة أكثر وأوضح مما لو أبان . وقد حفلت قصة « الشوارع السوداء » أيضاً بتلك الإسقاطات ذات الدلالات المعبرة عن مكنون النفس والحوار الذكي الموظف توظيفاً جيداً ، وهذه النقائيل التي لا نحس منها بالخروج من أحداث القصة والمنسوجة بمهارة لسجاً عفويّاً تلقائياً والتي

(١) مختارات من رسائل ضياء الشرقاوى ابي غريب النجار ( مجلة القصة العدد ١٨ - ديسمبر ١٩٧٨ ) ص ١٣٥ .

تؤكد مقدرة ضياء على الإمساك بأعماله دونما اعتساف أو تهريء . كل هذه الأدوات استخدمها ضياء في خلق شديد واستطاع أن يؤكد ذاته في فن القصة بهذه القصة الجيدة ، فهذا طبيب يمرض ابنه الوحيد مرضاً شديداً حتى يشارف على الموت وكان حزنه على ابنة شديداً للدرجة أعجزته عن التصرف نحو معالجته (١) « لاذ بركن الغرفة مستسماً وأخذت أفكاره وهواجسه تزحف فوق جدار أعصابه كطابور من النمل الجائع في اتصال أبدي ، وكأنها عثرت على صيد ثمين وافر ، فبدأت تحاصره وتنشب فيه أنيابها وأذرعها بشرامة وبلا كلال » .

ويتخيل الموت عملاقاً كبيراً يحاول الفتك بإبنه ، بينما هو قد وقف له قبل ذلك وحال بينه وبين الكثيرين من المرضى .. وتتصاعد الحركة الدرامية داخل نفسية الطبيب فيقتحم غرفة ابنه المسجى في فراش المرض بحثاً عن هذا العملاق الذي يهدد حياة إبنه (٢) « وانحنى فوق ثقب المفتاح وأخذ يرمقهما ، لم يرها فترة ، كانت عيناه تتحسسان طريقتهما في النور الخافت وتغوصان في كثافات الصمت ، وأحس بأنه لم يجدهما ، لن يرها ، لقد اختفيا ، أخذهما ذلك الشيء الرهيب دون مقاومة وفي صمت وشعر بحبات العرق تبلل حاجز الثقب كالدموع . ورآهما أخيراً كما هو منذ ساعة ، منذ ساعات ، الحزن يجرع نضارة الحياة من وجهها مثل سكر عرييد واليأس يحرق جبينها بمحراثه الحاد ليزرع أشجار المرارة والهزيمة ، أما ابنتها الصغير فما يزال في فراشه ، تحتضنه ملاءة بيضاء ، أربد بياضها في الضوء الخافت ونخيل إليه أنه يرى كائناً غريباً عملاقاً يجلس قبالتها ، ويرفع يده إلى أعلى ويميل رأسه إلى الوراء كأنه يجزع خمر الحياة من عيني ابنة الصغير ، ثم ينحني فوقه ليملاًهما بالرماد ، وارتد إلى الخلف ، واقتحم الباب في قوة فهبت زوجته واقفة مذعورة ، رافعة يدها إلى أعلى متوسلة بالأيام عجز ابنتها في رقدته ، وأطبق على المقعد الخالي بكلتا يديه كأنه يطبق على ذلك الكائن الغريب العملاق الذي لا إسم له وأخذت ملاحه تتوتر في سرعة وشدة ،

(٣) الشوراع السوداء ( مجموعة سقوط رجل جاد ) ص ١١٧ .

(٢) المصدر السابق ص ١١٧ .

كأنه في صراع رهيب مع الكائن الغريب ، ثم ارتخت ملامحه مرة واحدة كبيت قديم يتهاوى فجأة ومرة واحدة ، وزفر زفرة حادة تلقفها زوجته بعينها متسائلة متوسلة بأن يلزم الصمت .

ويستحضر ضياء ملمبس الأشياء في هذا الجزء من القصة فهو على الرغم من أنه طبيب إلا أنه يتهاوى ولا يستطيع معالجة ابنه ، ويستنجد بزملائه الأطباء ليساعدوه في وقف هذا الزائر الغريب الذي يريد سلب ابنه منه ، وفي نفس الوقت يتلاعب ضياء بخيوط القصة في ذكاء واقتدار . إذ أن أخت الطبيب قستنجد به هي الأخرى لإنقاذ ابنتها التي على وشك الوضع والتي تبدو حالتها خطيرة ويعتذر لها ولكن الأخت تلح وتحضر بنفسها ، ويهتز الطبيب لموقف أخته ويستجيب للموعها ويجري لابنة أخته عملية قيصرية وينجح في إنقاذ الطفل والأم وتلد ابنة أخته طفلاً جميلاً (١) « وحينما انتهى من عملية ، أسرع نحو المولود واختطفه من بين يدي أبيه وجدته . وقد أدخلوه في ثوب فضفاض ناصع البياض ، وأمسكه من ساقه مرة أخرى وترك رأسه تنحدر إلى أسفل ، فأمرعت جدته إليه فزعة ، وضحك الدكتور مبتهجاً ، وضعه في الميزان ، وصاح : أووه .. ياله من طفل سمين ماذا كنتم تطعمونه .. هل كان يأكل مع عميان ؟ . أجابته أخته ضاحكة : هل ستعسد الولد ، سأقول لأمه حين نقيم بالسلامة » .

ويصل الصراع في القصة إلى منطقة اللاعودة ويتدخل القدر سريعاً ليكمل خيوط المأساة ويتحول النجاح إلى سقوط في هاوية الحياة (٢) . « وأدار قرص التليفون بلهفة ، وحين أجابته زوجته : من ؟ انفجر قائلاً : لقد ولد الولد كأحسن ما يكون ، وأنقذت أمه من موت محقق .. ماذا تقولين .. ماذا لا يمكن .. مستحيل .. مستحيل تماماً .. ياله من لعبة قدرة .. وامتلات عيناه بالدموع وهاوى فوق مقعدة » .

(١) المصدر السابق ص ١٢٤

(٢) المصدر السابق ص ١٢٤

وهكذا كان ضياء الشرقاوى فى مجموعته الثانية صاحب رؤية مختلفة إلى حد ما عن رؤيته فى المجموعة الأولى ، ولا شك أن هذا الاختلاف ناجم عن المرحلية الإبداعية فى تناول ضياء لقن القصة وعن تطور نظريته من خلال تأثيره وتأثر معاصريه به خلال مرحلة الستينات وما قبلها .. ولقد أطل الواقع الاجتماعى بكثير من ملامحه الحياتية خلال مجموعة « سقوط رجل جاد » واختفى المنظور المرتبط بالبطل الواحد وحل محله منظور تعدد الأبطال ، إذ أن الواقع الاجتماعى من صنع مجموعة من الأشخاص وليس من صنع شخص واحد ، وقد اقترب ضياء أيضاً من الهموم الإنسانية المرتبطة بقدر الإنسان ومصيره واهتم بالأفعال الإنسانية ذات الدلالة الأخلاقية والنفسية واختفى بانتهاء الإنسان إلى قدره وأرضه وذاته وأسرته ، وأوجد كثيراً من القيم المشتركة مع قيم المجموعة الأولى وشارك أشخاص قصصه فى كثير من محاور اهتماماتهم ، ففى « سقوط رجل جاد » نجد هموم شخص هذه القصة هموم ذاتية تنبع من اهتمامات كل منهم بواقعه الحياتى ، كذلك فى « رحلة أبى الطويلة إلى المدينة » نجد نفس الهموم الذاتية تطل بتناقضاتها من خلال هذه القصة ، ونجد أن الانتماء إلى عاطفة الأبوة هو التبادلية نحو تخفيف هذه الكثافة من الهموم ونموها المستمر نحو الواقع للطفل إبراهيم ، كذلك نجد فى « الحارس والضحية » هذه المأساة الأخلاقية التى تحولت إلى هموم تحتاج عقل الحارس وتجتاز قلب الضحية ، وتحولت الأرض إلى شاهد عيان لمأساة العصر الجميل المليء بالاهتمامات المنبعثة من رغبات الإنسان وأهوائه . وفى « الحديقة » وهى أنضج قصص هذه المجموعة تتجمع سحب الهموم فى مناخ هذه القصة بنسب متفاوتة عند الجميع ، فالعجوز وابنيه همومهما فى عودة الأرض إلى سابق عهدها والمرأة همها فى الزواج وتغيير واقعها الاجتماعى حتى إنها عندما مات خطيبها تزوجت العجوز ، وأهل القرية تتجاوز همومهم إلى عودة العجوز إلى عقله الذى هو عودة الوعي إليهم . كذلك فإن قصة « الضيف » تحمل فى شكلها ومضمونها هموم هذا المجتمع فالشكل يحتوى ديكور الفقر بتفاصيله وذرائع الصغيرة الذى هو انعكاس لما فى

داخلهم من ظلام والمضمون مليء بهموم الطبقة الفقيرة الكادحة وبنفس الإظلام المنعكس على الواقع الخارجى وقد برزت هذه الهموم من خلال هذا الضيف الصغير ابن اليه المأمور الذى زار هذه الأسرة فجأة ولأول مرة ، والذى برزت من خلال زيارته الهموم النفسية واليومية لهذه الأسرة . أما الهموم الذاتية التى تجسدت فى قصة « ناس فى الليل » فهى هموم فجرتها اللحظة الدرامية التى أحسن ضياء تصويرها بعد أن هيا لها الجو المناسب من خلال حارس السيارات الفقير وذلك الرجل الثرى الذى يصر على الحصول على تعويض لسرقة فوانيس سيارته . أما قصة « الغريم » فإن همومها تنشأ من ذلك الصراع الذى ينشب بين هذين الرجلين العاشقين والذى يحاول كل منهما الاستحواذ على حب تلك الفتاة عن طريق إذلال زميله وتقليم أظافره . أما قصة « الشوارع السوداء » وقصة « الصيد » فتظهر فيما تلك الهموم القدرية التى تنشأ عن الموت والتى لا دخل للإنسان فيها والتى هى تتجمع خيوطها شيئاً فشيئاً مع تصاعد الحدث والتى برزت فى قصة « الصيد » من خلال تيار الوحي الذى استخلمه ضياء استخداماً حذقاً فى تشكيل هذه الصورة داخليا من ذهن تلك المرأة وهذا الصبي وعن طريق المونولوج الداخلى ، ومن خلال ذلك التناقض فى أحداث قصة « الشوارع السوداء » . هكذا تطور فن القصة عند ضياء خلال المجموعة الثانية التى صدرت عام ١٩٦٧ والتى لم يفصل صلوها عن المجموعة الأولى إلا بضع شهور .

### ٣ - مجموعة « بيت فى الريح »

صدرت « مجموعة بيت فى الريح » عام ١٩٨٠ أى بعد رحيل ضياء بثلاث أعوام وهى مجموعة تختلف اختلافاً كبيراً عن المجموعتين اللتين صدرتا عام ١٩٦٦ ، ١٩٦٧ وهى مجموعة « رحلة فى قطار كل يوم » و « سقوط رجل جاد » ، تختلف من ناحية الشكل والجمالية وهى تعبر عن الرؤى التى ساقها ضياء من خلال بحرته القيمة فى جماليات الفن والمعيار الفنى للأعمال

الأدبية كذلك فقد استخدم فيها ضياء كثير من الأدوات الفنية الحديثة للقصة القصيرة عن طريق إستخدام كثير من الإسقاطات والهويمات وتيار الشعور والوعى والرمز ذو الدلالات انباشرة والمختبئة... واستطاع أن يستحضر كثيراً من التكنيك الجديد في معالجته لقصص هذه المجموعة من خلال قراءته في الآداب الأجنبية ، ولا شك أن قصص هذه المجموعة انطلاقاً من أبنيتها التي التي استخدمت فيها تلك الأدوات ، لا تفصح عن نفسها بسهولة ويسر بل هي في حاجة إلى التعمق فيها والتعامل معها بمثل ما تعامل معها مبدعها عن طريق تحليل تلك الذرات التي كون منها ضياء كتلها النفسية وكثافتها الفنية وحجمها الأدبي ، وعن طريق الغوص في أذهان شخصياتها الغير مكتملة في حياتها والغارقة حتى المثالة في همومها وأهوائها وعن طريق تجميع التفاصيل ذات الدلالات مع التكوينات الكلية ذات الأبعاد المتشابهة . وقد كان ضياء الشرقاوى ذو طموحات فنية كبيرة وما أخرجنا لمثل هذه الطموحات في الفن وكان صاحب مغامرة إبداعية جديرة بالتأمل والتحليل والوقوف عندها وقفات ، وقد كنا ننتظر منه الكثير لولا أن اختطفته يد المنون فجأة على غير انتظار ، وقد كانت قضية الموت بالنسبة له من القضايا الهامة التي استوعبها وضمها مضمون معظم أعماله حتى احتواها فكره وعقله وجسده وريحه .

ففي قصة « العراء » (١) تتحدث اللغة بهذا السرد المركز عن طريق ذلك الراوى الذى تتحدث عواطفه بما تحب وتكره وتخشى وتخاف لتصف هذه اللغة الموهلة في التجريب أبعاداً خارجية وداخلية لهذا العراء النفسى الذى تتكون منه بنية هذا العمل ، فمن خلال هذه الأشياء المتناثرة في الخلاء والتي يسقط عليها الضوء الرامز والضوء الواقعى نستطيع أن نحدد هذا الخواء الذى تمتلئ به تلك الشريحة الغامضة من الحياة والتي تمثل تأويلات كثيرة تفصح عنها نفسها أحياناً ثم تختفى وراء هذه الضبابية أحياناً أخرى والتي نلمح

---

(١) العراء ( مجموعة بيت فى الريح ) دار المعارف سنة ١٩٨٠ ، ص ٧ .

فيها ذلك الثعبان الزاحف في طريقه لا يلوى شيئاً سوى الإطباق على تلك المخلوقات الضعيفة وصمقها بدون هوادة ولا رحمة كما أننا نلمح أيضاً من خلال هذا الإسقاط الذكي الذي يسقطه ضياء ليبر به عن نواء الحياة وعريها إلا من الخوف وقانون الغاب الذي يتحكم فيها وشرية الأسماك الكبيرة والصغيرة التي تكتنفها وعن تلك المخلوقات التي ترتع وحدها وتطبق بقوة وشراهة ونهم على أرواح الآخرين فتحيل راحتها إلى قلق وسكونها إلى اضطراب دائم (١) « وكنت أسمع حفيضة على الجدار ، أسفل النافذة مباشرة ، يتسلق إلى أعلى ، إذن فهو حقيقة وليس مجرد وهم كما قالوا ، تمنيت لو كانوا معي الآن لسمعوا صوت صعوده في بطنه ، وأنا لا أنتظره ، فأنا أخاف كل الثعابين ، كل الأشياء التي لها قدرة على التساق في الظلام ، أما الأبعاد الداخلية التي تعمقها ضياء في هذا العمل فهو ذلك الصراع الناشب أظافره في ذهنه والقائم بينه وبين ذلك الثعبان الذي يمرح في العراء وحده لا رادع له ولا ضابط حتى ليخيل له أنه قد تمكن من سقف الحجرة وما عليه إلا أن يطبق عليه ويسقط فوقه من خلال الإطباق بغضاريفه الخفيفة على خشب النافذة ومكونات السقف ، ويتحول الصراع داخل العقل الباطن وتظهر التماعات كثيرة بعضها للثعبان وبعضها للعراء والحواء الذي يسود هذا الجو الخفيف ، وبعضها لتلك الأشياء القسرة الصلبة التي تتناثر وتتكاثر بحيث تلف المكان بأكمله والتي تثير الإحساس بالخوف والغثيان . وتطل قضية الموت من خسلال ثنابا هذا العمل حينما يحل فجأة ليغمر المكان والزمان وليغير من طبيعة الأشياء ويحولها إلى إرهابات مؤقتة سرعان ما تلوب وتلاشي وتنتهي عندما يتواجد داخل الأشياء كلها الدائنة منها وغير الدائنة ومظاهر هذا العراء (٢) « أحس بالموت المباغت محل بتلك الكائنات الدقيقة ، فلم أعد أستطيع من غرفتي الصغيرة أن أبعث بالسلام إليها ، ولم أستطع أن أحل السلام فوق العراء وبقي الضوء وحده هو الرابطة الصامته بيني وبين العراء ، أدافع به عن نفسي وعن مئات الكائنات الوداعة وتبقى

(١) المصدر السابق ص ٨ .

(٢) المصدر السابق ص ١٠ .

مساحات كثيرة في الظلام ، في العراء متربصة قلدة حتى أطفىء النور وألوى  
بالفرش فتتوحد غرفتي بالعراء .

نلاحظ من سياق هذه القصة أن اللغة لها علاقات متشعبة ومتداخلة تتكاثر  
جذورها داخل البناء وفي ثنايا التركيب وحول البنية الجمالية للعمل من  
خلال ألفاظ ذات جرس تنسم بشاعرية مميزة تجمع بين ملمس القصة  
ونسج الشعر ، كما وأن اللغة أيضاً تحولت إلى لغة حسية داخلية حتى وأن  
الصمت الذي هو من سمات العراء والذي تنثر بكثرة في تهويماته كان يبلغ  
فيحسن التبليغ . وقد نجح ضياء الشرقاوى من خلال هذه القصة ومن خلال  
عدة قصص تلمست نفس الطريق ونفس البنية ونفس التركيب في تشكيل  
بداية عالمه الجديد والذي اختلف اختلافاً كبيراً عن المجموعتين السابقتين  
والتي صدرتا في أعوام ١٩٦٦ ، ١٩٦٧ والذي بدأ في نهايتهما تقريباً العثور  
على هذا العالم المتميز في القصة .

أما قصة « رجال منتصف الليل » (١) فهي وإن كانت تلور في نفس  
الفلك التي دارت فيه قصة العراء من ناحية جو الموت والخوف اللذان يسيطران  
على مناحي النفس البشرية وذلك التوتر والقلق الذي يتسرب من خلال  
تلك اللغة ذات الجرس والإيقاع الذي يحمل نفس سمات التوتر والاضطراب  
والموائمة ، إلا أنها تملك حدثاً ملموساً مغايراً ومخالفاً للقصة الأولى وهو  
الصراع داخل النفس من الخوف المستولى على هذا الرجل ، ثم الهروب  
والوصول إلى مرحلة الجنون ثم العودة مرة أخرى إلى الواقع والمواجهة القوية  
مع النفس ، كما تملك هذه القصة أيضاً واقعاً فنياً وتكنيكاً مخالفاً لنسيج القصة  
الأولى من ناحية استخدام الحوار مع السرد والراوي الغير محايد والتفارق  
حتى أذنيه في حدث القصة .. ومع أن قصة العراء تستلهم هي الأخرى  
راوياً غير محايد إلا أن النسيج القصصي في « رجال منتصف الليل » نسيجه  
نابع من التصوف والتوحد مع هذه المقولات المستمدة من أقوال المتصوفة  
والتي تمثل لحظة التنوير لهذه القصة (٢) « إن نهاية الذكر أن يغيب الذاكر

(١) رجال منتصف الليل ( مجموعة بيت في الريح ) ص ١٣ .

(٢) المصدر السابق ص ١٨ .

في الذكر ويستغرق بمذكوره عن الرجوع إلى مقام الذكر وهذا حال  
فناء الفناء » : فتحن أمام هروب لرجل يحمل على كاهله عبء السنين واضطهاد  
المبدأ والعقيدة وهو يتشكل أثناء هروبه في ثلاث رجال الأول جبان خائف  
يحمل على كاهله مسئولية ما حدث وما سوف يحدث ولكنه يتوء بحمله فيمخلع  
ذلك « الماسك » الذي يرتديه ويرى الزمن العجوز يبكي لمصائبه (١) « ورأيت  
وجهي عارياً ، ذلك الوجه الذي فقدته منذ زمن ، ونظرت إلى وجهه فرأيت  
ذلك الوجه الذي أملكه منذ زمن ، والتفت حولي ، وكان رجل عجوز جالساً  
على المنضدة المجاورة يبكي في صمت ، ثم رأيت الوجوه المألوفة المتناثرة في  
الصالة ، وقد فتحت النوافذ الزجاجية على امتداد الواجهة المقابلة للباب ،  
ثم كان الصمت » . ويتوتر الرجل الثاني ويلجأ إلى هذا السائق الذي يرمز  
إلى الأمان والطمانينة ولكنه أمان مشوب بالحذر وتلك العربية الرامزة إلى  
الطريق ربما حملته إلى الجنون أو إلى عهده وتاريخه القديم (٢) « قال في ذلك  
الزمن الطيب القديم ، أين هي تلك الأيام ، كنت تقول لي أن أياماً ستذهب  
وستأتي أيام وأن كل الأيام ستكون يوماً واحداً . فكرت أنه لو واصل السير  
في نفس الطريق دون أن يحيد فسيذهب بي إلى العباسية ، ولو أنه انحرف  
في الميدان ، أو اضططر للانحراف ، فسيذهب بي إلى مصر القديمة ،  
ومن هناك أستطيع أن أغادره » .

ويأتي الرجل الثالث المتسلخ من نفس الشخصية والذي تستقر في وجدانه  
الحكمة والعقل فيسكن إلى نفسه ويحاول أن يتخذ قرار العودة للمواجهة بعد  
أن يأس من الهروب الذي ليس ورائه جلود . فيعود ويصير ذلك الرجل  
الموعود الذي سيأتي بعد ذلك الزمن اللعين : القصة في فحواها قصة رمزية  
ذات دلالات سياسية تحمل في طياتها كمية كبيرة من الشحنة الموجبة والسالبة  
معاً والاذنان يكوّنان تياراً كهربياً يضئ معالم الطريق وينير تلك اللحظة الممتدة  
بهذه الهتاف الذي يخفي في ثنايا الحوار الذي يلور بين الرجل وسائق العربية ..  
كما وإنما نشير أيضاً من خلال استمرار هذه القصة بوجود عنصر التناسخ

(١) المصدر السابق ص ٢٤ .

(٢) المصدر السابق ص ١٦ .

وتكرار التاريخ وهو يطل بوجهه عبر الرجال الثلاثة وعبر زمن الحوادث ومكان وقوعها (١) « هذه الطبيعة الزمانية المكانية للعمل الفني تجعل مفهوم واقعية العمل الفني مفهوماً محدداً قابلاً للنفي ، ما دام قابلاً للدرجة من درجات التصديق ، ومن ثم إمكانية إثارة الانفعال » . ويلعب الالتباس الذي تونحاه ضياء في الشكل الجمالي لهذه القصة دورها الفني في برهجة مضمونها وجعله كثر الاجتهال على الواقع السياسي بل هذا هو ما حدث فعلاً ولكن من وجهة النظر الواقعية المطورة على صفحات التاريخ كل ذلك ما بين عالمي الحقيقة والوهم والمواجهة بالنسبة للحاضر على أقل تقدير .

وفي قصة « بيت في الريح » (٢) التي تحمل اسم المجموعة ينتقل بنا ضياء الشرقاوي في مغامرة جديدة من مغامراته الإبداعية الذهبية التي تحمل سماته الأدبية وظلال فكره ورائحة واقعه فن خلال هذا الإدراك الحسي المشوش وهذا المعيار الجمالي الذي احتوى داخله حنساً ملسوساً غامضاً هيكله غير واضح المعالم وبنويته ظاهرها الحس وباطنها الإدراك ، وبلغه ذات موسيقى خاصة يجتذب هذا الواقع المشكل شخصية ذات بعدين ، بعد صغيراً قوى في قمة عنفوانه وجبروته وبعد آخر ضعيف مقعد لا حول له ولا قوة والإحساس البصري في هذه القصة من خلال هذا السرد الذي تحبس به حقيقياً ولكنه في الحقيقة ضارباً في الخيال إلى حد كبير ينقلنا من خلال هذه اللغة الجمالية القوية إلى الإحساس باللمس المكاني ، ولكن الزمان هو المفتاح الأساسي لحدث هذه القصة . فهذه الفتاة التي يبعث عنها «أنا» و«هو» اللذان يمثلان في نظري شخصية واحدة يبحثان عنها بحثاً مضمناً في بيتها الذي يقسح في مهب الريح .. فهما يبحثان عنها في تلك القوارب الكبيرة المتناثرة على الشاطئ والسفن هنا هي رمز للأمان فهما يبحثان عنها وسط الأمان ، والفتاة هي الحدث الظاهر أما الحدث الملسوس فيظهر من تلك التصرفات الشاذة التي تقع بين «أنا» و«هو» فإحساس كل منهما من الآخر يقع محل الخوف والبحث عن الفتاة إنما هو بحث عن ذلك الأمان الذي غاب عنهما . وغاية هذا البحث هو الحب والجنس . فال«أنا» الذي يرتبط

(١) الفن والواقع لا الزهور - ملحق مجلة الهلال العدد الثالث ، السنة الرابعة مارس ١٩٧٦ ، ص ٢٣ .

(٢) بيت في الريح ( المجموعة ) دار المعارف ١٩٨٠ ، ص ٢٢ .

بالـ «هو» بذلك الحبل الثقيل والذي يرمز إلى عنصر الزمن والذي يجلب كرميه المتحرك على رمال الشاطئ بثقل شديد والذي يتقلد رغباته بالبحث عن الفتاة في تلك القوارب وهو في الحقيقة يبحث عن الحب الذي أهو أصل الحياة ويكابد في سبيل ذلك هذه الأعباء المتمثلة في ذلك الحبل الذي يشده إلى الـ «هو» وتلك الدماء التي يلرغها داخل القوارب (١) « وقفزت إلى قاع المركب فأحسست بحافة قوقعة مكسورة تتوغل في كف قدمي اليمنى فصرخت ، ورأيت اللـم وهو يبلى الخشب ، وتردد صوتي في الداخل ، وكتمت الجرح ببلى ، وبللت أصابعي باللـم الدافئ فمسحتها في كومة من الشباك القديمة ، وفكرت آنذاك بأنها لو كانت موجودة في الداخل لأخذت هذه الشباك لتنام عليها وتلتف بها ، وغادرتها وغسلت قدمي في البحر وشعرت بالماء الملح وهو يكوى الجرح ويمتص اللـم ، والرمال وهي تلبوب وتشرب إلى الداخل » ونظرت إليه غاضباً : « قرأت يديه على ذراعي الكرسي المتحرك ورأسه مائلاً إلى الأمام . ونخيل إلى أنه لم يلوح بهما كي يستدعيني وإلا لما أعادها إلى ذراعي الكرسي المتحرك ، فإنه حينما يشرع في ذلك فإنه لا يتوقف حتى يشعر بوجودي وراءه وأربت كنفه ، ويشعر بلوران عجلات الكرسي المتحرك ، ويرى الأشياء وهي تتراجع . قلت لنفسى إنه يدرك رغبتى وإن لم يدركها الآن فإنه سوف يقدرها تماماً حينما يعود وأوضح له الأمر : »

وتتفاعل الشخصيتان معاً في البحث عن الحب والأمان وكل منهما مشرد إلى الآخر في هذا الخيط الواهى المتمثل في حبل الكرسي المتحرك وحين يفشلا في العثور على تلك الفتاة يعودان إلى المقهى التي هي رمز الإحباط والعجز والفشل (٢) « وساعدنى عامل المقهى في أن أدير الكرسي المتحرك ، وقال لى : لماذا تأخر العجوز اليوم ؟ قلت له : لقد كان يفعل وعدل المنضلة ، وذهب ليحضر كوب ليموناده ، وكان على أن أجلس بجوار الباب منحرف قليلاً نحوه حتى أرى تلويحة يديه بالعودة » .

نلاحظ في هذه القصة أن ضياء كعادته في مجموعة « بيت في الريح »

(١) المصدر السابق ص ٢٥

(٢) المصدر السابق ص ٢٩

يحاول موسقة أعماله الجديدة وأن يجعل لغتها ذات فاعلية في التأثير من خلال تلك الذرات المتناهية في الصغر والتي يحشدتها في ذات شخوصها وفي تلك التفصيلات الصغيرة ذات الدلالات الملحة وهو يعطينا دائماً ومضات سريعة ليوقظ الذهن عندنا فتفاعل مع أعماله ونصل إلى لحظة التتوير الذي يريد أن يعبر عنها .

وفي قصة « التحولات » (١) نجد أن ضياء الشرقاوى قد استخليم لغة تشكيلية أثرى بها هذا العمل ومنحه نفس التضاريس التي نخط بها معظم قصصه في هذه المجموعة . كما نجد ضياء في هذه المجموعة وفي بعض قصصه ورواياته في المرحلة المتأخرة من حياته قد احتفى بالشكل الفني وألغى الحيلود بين السرد وتوحيده الشعري وركز على بناء التعبيرات [الموظفة توظيفاً مباشراً بما يخدم التشكيل في العمل بحيث كان يضع اللفظ ذو الجرس المميز بجانب اللفظ المتناسب معه والمترادف مع معناه بحيث يكونان معاً أرابيسك صغير يظهر خلال القراءة وكأنه نافذ إلى الأعماق متوحد مع المتلقى وهلاميته التي تنطبع عليه من خلال العمل وأبلغ مثال على ذلك تلك التحولات التي طرأت من خلال هذه القصة الرمزية على شخصيتها الأساسية التي جلست في حديقته تنتظر وصوله لتغير من ثوبها وتضع موضع الاختبار الجاد ونحن من سياق هذه الألفاظ الموحية المتقاة بعناية مركزة ومن تلك الإسقاطات الحيوانية التي استخدمها ضياء ليكتشف بها الحدث السري وهو الجنس الذي كانت تنتظره المرأة على عكس قصة « بيت في الريح » والذي وظف الجنس توظيفاً معاكساً لهذه القصة من خلال البحث عن تلك الفتاة الوهمية لممارسة الجنس معها والشد والجذب الذي كان قائماً بين شخصيتي « أنا » و« هو » بينما نلاحظ في قصة « التحولات » أن الشد والجذب هنا ليس له وجود إنما وضع « هو » موضع الاختبار جاء نتيجة مطالب ملحة من « هي » التي تتحول وتتلون دائماً على مسرح القصة من خلال زوايا عديدة أحياناً من زاوية الشكل بتغيير ملابسها وملاجئها وأحياناً

(١) التحولات ( مجموعة بيت في الريح ) ص ٣٠ .

من روايا الجوهر ، وقد استخدم ضياء هذه القصة أيضاً كل مثيرات الجنس ليعبر عن هذه التحولات التي تطرأ على الإنسان حينما يغير ثوبه الأبدى. (١) « وأستعدت للانتقالات إلى الداخل حتى تغير ثوبها لولا أن رآته أمامها عند الباب برأسه الصغير الأحمر يخلق فيها بعينه الضيقتين الحادثتين : (٢) انحرف في الممر وكان يتابع آثار قلميها الرفيعتين على الأرض ، حتى صار أمام المقعدين ، فجلس على الشيزلونج ودفع بالمقعد الصغير جانباً ، وراح ينظر نحو الطريق والجبل والشمس الدافئة تنعكس عليها . يسمع صوت الأشجار من خلفه ، وهمهمة حيوانات في الداخل : فرد كفيه الغريضة فوق فخذه وكانت أصابعه غليظة » . وتركته لتغير ثيابها وعادت إليه في تحول جديد وفي صورة مغايرة تنسم بالحيوانية وهو إسقاط لحلمة حدثت القصة لاختبار السلوك الإنساني وحاول معها ولكنها أنزلت بجانب صورة أبيها وجدها وكأنها تستنجد بهما وهي في ذلك سادرة في تحولاتها معه حتى تصل به إلى الاختبار الحقيقي . ويستمر ضياء في تكثيف لغته وتشكيلها على شكل أزابيسك موج ومعبر مع توظيف إسقاطاته داخل العمل للوصول إلى تحولات جديدة تبرز لحظة التوير المبتغاة في القصة . واستمر في السير داخل المنزل وهي بزياً الحيواني تغريه وتعريه فيشاهد معها تلك الصور العجيبة وهذا المتحف الحيواني المنزلي الذي يمتلئ بكثير من التحولات على جدرانها وكأن هذه الأشياء المخطئة قد رمزت هي الأخرى إلى التحول من الحياة إلى الموت (٣) « وكانت تسير في الدهليز أمامه ، يرى على الجانبين رؤوس حيوانات وقروناً متشعبة ، وعيوناً تبرق ، ويشم رائحة ثقيلة كاملة تشيع في الدهليز الضيق النصف معتم . وكانت تهتز ، تندفع أمامه ، يحس وقع قلميها الثقيلتين كثيفتي الشعر ، وتلامس ساقه أشياء صلبة ثم يترك انفلاتة حيوان صغير من بين قلميه ويحس ملمس فرائه ، حرك ذراعيه حوله ، فلامس ذراعه اليمنى رأساً مثبتاً على الحائط ، فأطبقت أصابعه على المقلمة فأحس برؤوس الأتياب تنغمس في اللحم ، ودلفت خلال الباب .

- (١) المصدر السابق ص ٣٠ .
- (٢) المصدر السابق ص ٣٣ .
- (٣) المصدر السابق ص ٣٣ .

الجالبي ، فأسرع ودلف وراءها : ويضيق الخناق عليه في هذا الجو الغريب ويحاول الفكاه منه ولكنها تخبره بأن الأمر يتطلب تحول جديد ، فالحرية التي يبتغيها من هذا الجو الخناق تستلزم تحولا جديداً يجب أن يتم (١) « قالت له : إذا ذهبنا إلى الحديقة فسيستلزم هذا أن نغير ثيابها مرة أخرى » . وعاد من حيث جاء وقد تحول فيه شيء غريب هي تلك الدهشة والاندهاش مما رأى . وتحول إلى نقطة صغيرة تعلو في الضوء . من هذا التشكيل الثرى لقصة « التحولات » نجد أن ضياء الشرقاوى يحاول أن يجيب على تساؤلات صعبة عن معنى الحياة أو مصير اللحظة الإنسانية التي يتلذذ بتصيدها ومتابعتها خلال نموذج يطل برأسه في الكثير من قصصه :

وفي قصة « الكرتون » (٢) يستعرض ضياء الشرقاوى عدة قضايا أدبية في قالب قصصي استخلم فيه نفس التشكيل اللغوي الذي يجعل اللغة هي البطل وقد حولت أيضاً في هذه القصة إلى حدث مفجر لقضايا كانت هي أحد أبعاده الهامة (٣) « قال جان : هل تؤمن بالجسد ؟ قلت : إنه اللغة الوحيدة التي لا تكذب ، تتم قائلًا : اللغة .. اللغة ، ربما الكلمة ليست دقيقة بالمعنى الذي ترمى إليه » . والقصة في بنائها هي محاولة للقاء شاعر ثوري يرمز إليه بالإسم ل . ل . يتعرض لسخط بعض قرائه . ومن خلال الإسقاطات على سلوك الشاعر الذي ينظم بعض القصائد التي تفجر قضايا هامة والتي توزع سرّاً . ومن خلال تعاطيه الجنس ومن خلال البحث في كلماته وقصائده عن هويته التي وضحت من استهلال قصيدته الأولى ومن خلال البحث عن عنوان بيته الذي هو إسقاط ذكية من ضياء في البحث عن هويته ، نجد أن إحدى الفئات التشكيليات تحاول أن ترسمه في تأبلوه تحدد به هويته الأدبية من خلال تلك الإسقاطات الرمزية للجمل وتحدد الخطوط الطويلة التي رسمتها هذه الفنانة هوية الشاعر من وجهة نظرها وفي الحقيقة أن الاستخدام اللغوي لكل هذه الإسقاطات المعبرة الموسمية ذات الدلالات والرموز والإيماءات الذكية إنما تعبر عن وجهة نظر ضياء باعتبار أن هذه القصة قصة لغوية

(١) المصدر السابق ص ٣٤ .

(٢) الكرتون ( مجموعة بيت في الريح ) ص ٣٥ .

(٣) المصدر السابق ص ٤١ .

إن يجاز هذا التعبير .. وتمارس الفنانة الجنس مع الشاعر ثم تتشاجر معه وهكذا يختار ضياء لغته اختياراً ذكياً توخى فيه أن تكون هذه اللغة لغة شاعرية موسقة. لتناسب المعمار الفني لبنية هذا العمل . كما وأن الزمان والمكان قد اختفيا بفعل طغيان هذه اللغة التشكيلية وبرزت سمات موحية للرمزية في معمار هذا العمل لتعمل عن أبعاد فنية لحالة شاعريتهم بلغته الخاصة التي وضحت من نماذج القصائد التي قالها على لسانه والتي تنسدى بكفاح اليوم ليعيش الغد ، كما يهتم بالجنس والفن والموسيقى الذي اهتم بها ضياء في هذه القصة والتي تبرز منه توارد الخواطر والأفكار من خلال تلك الهرمونية ومن تتابع الألحان لشعر بالتغير في الأمزجة والشخص ووجهات النظر ومن تقابل الألحان ظهرت لنا قضايا ووجهات نظر من زوايا مختلفة وقد كان هاماً جداً أن تنقل لنا لغة ضياء الذي اعتنى بها وأخفى بجزئياتها وذراتها هذه الأمور كلها دفعة واحدة ليصل إلينا هذا « الكرتون الفني » .

وفي « أشكال الغابة المتغيرة » (١) يصور لنا ضياء حالة من حالات الهروب النفسي مستخدماً هذا التضاد في الشحنة الموجودة داخل هذا العمل والمتمثلة في الرفض والجنس ومستخدماً أيضاً لغته المعهودة التي تنصرف في توجيه العمل إلى حيث يهدف ويريد في انسيابية وتشكيلية برزت في تلك الصورة الجمالية من خلال بدء الاستهلال وحتى الوصول إلى ذروة الحدث الواضح في هذه القصة حين هم هذا الرجل الثائبة بتلك المرأة العجوز . وقد برع ضياء في هذا الخط الذي التزم به منذ أن كتب قصته الرمزية « سقوط رجل جاد » والتي نشرت في المجموعة التي تحمل نفس الاسم عام ١٩٦٧ . والقصة تحمل هموم رجل ثائبة في تضاريس النفس وموزع الفكر يبحث عن المرأة دائماً .. وهذه الإسقاطة قد تكررت في أكثر من عمل لضياء فهو في قصته « بيت في الريح » يبحث عن المرأة حواء وفي « مأساة العصر الجميل » يبحث عن المرأة ألوهة ومن خلال هذه الشريحة التي تتوزع ما بين المقهى والشارع والميدان المزدهم بالطلبة المتظاهرين والجنود وحيث المقهى التي تتناثر فيها بضعة « موائد منفصلة بعضها عن بعض »

(١) أشكال الغابة المتغيرة ( مجموعة بيت في الريح ) ص ٤٣ .

وشارع سليمان مكتظ بالنساء المتسكعات أمام فافترينات المحلات يبحث الرجل  
الثقة في هذا الحضم الغريب عن هويته مثلما كان الشاعر في قصة « الكرتون »  
يبحث عن هويته الأدبية وفي الحالتين وجد الإثنان بغيتهما في الجنس فهما  
يسلكان نفس المسلك في الهروب من رفضهما لمظاهر الحياة المعاشة . وأعتقد  
أن هاتين القصتين تعبران عن مظاهر الحياة التي أعقبت نكسة ١٩٦٧ والتي  
امتثلت بالعنف والإسلاخ وعلم الانتهاء .

ولقد كان هذا النوع من القصص يعد حاجة ملحة لاعتبارات الواقع  
في هذه الفترة إذشارك الأدب عموماً من شعر وقصة ورواية ومسرح  
وتقد مشاركة وجدانية في طرح الأسئلة المحيرة عن المعنى والمصير وترجمة  
إيقاع اللحظات المتتابة في حياتنا . وقد توخى ضياء في هذه القصة  
بل في هذه المجموعة إستعادة بعض إمكانيات القصيدة من حيث الاحتفاء باللغة  
والتركيز والإيجاء وتكثيف الإحساس في صورة مركبة :

وفي قصة « علاقات التداخل » (١) وهي تشبه إلى حد كبير قصة  
« التحولات » من ناحية تكرار الحدث والتشابه في هذا العالم الغريب  
الذي يحتوي على تلك العلاقات الداخلية التي تبرز فيها أبعاد نفسية معقدة  
ولكنها تختلف عنها من ناحية الجوهر الذي يقضي إلى لحظة التنوير في القصة ،  
فالهيكل الخارجي للقصتين يكاد يكون واحداً أما الحدث السرى فهو مختلف  
تمام الاختلاف . ففي قصة « علاقات التداخل » يذهب أحدهم لخطبة فتاة  
تعيش وحدها في قصر كبير ولكنها مغرمة بتربية الحيوانات في حديقة قصرها ،  
ومغرمة بحفظها مخنطة وهو أمر ورثته عن أبيها الذي كان يعمل ضابطاً في  
السودان . وحين يشاهد الخطيب هذه الحيوانات تتحول داخله نوازع  
شريرة وتتسلط عليه بعض الأفكار تتضح من خلال تصرفاته (٢) « قال  
وهو يقلب السلحفاة الصغيرة على ظهرها فوق السجادة : لا أحب الموسيقى ،  
ولكننا سنرى الحيوانات في الحديقة » . ويتصاعد الحدث كلما أوغلا في  
مشاهدة الحيوانات الحية والمخنطة فهما يشاهدان صورة مصغرة لعالم الغابة

(١) علاقات التداخل ( مجموعة بيت في الربيع ) ص ٥٠ .

(٢) المصدر السابق ص ٥٣ .

في صورة هذا القرد الكبير البشع الهائج وهذا الثعبان الذي يبتلع عصفور الكناريا الصغير . . . ويبلغ الحدث الذروة حين يقبض الخطيب على عتق العصفور الكناريا ويضغط عليه بقوة ليقتل فيه روح الجمال التي تعشقها هذه الفتاة الرقيقة ويتم التحول الكامل داخل شعور هذا الرجل من الناحية الاستبدادية الأنانية (١) « قال لصديقه وهو يفتح باب قصص عصفور الكناريا ويمد يده إلى الداخل : يجب أن تعرف أنني أستطيع حين أريد » : أما في قصة التحولات فنحن إزاء نفس المشاهد إلا أن الفتاة التي تعيش مع هذه الحيوانات هي التي تتحول من الداخل وكأنها قد اكتسبت بعض الصفات الحيوانية من كثرة المعاشرة لهذه المخلوقات . حتى إن الخطيب الذي جاء لخطبتها يصاب بنوع من الإحباط الكامل فيذهب من حيث جاء . والقصتان يعبران عن نوع من الحرمان النفسي من حيث جوهر المضمون أما الشكل فنحن كما أوضحنا في بعض قصص ضياء السابقة نجده يعتمد بشكل ما على الإحساس البصري للكلمة والصورة الذهنية في إمكان عبارة ذات إيقاع خاص أن تطلقها في الذهن فتعتمد على فطنة المتلقي وذكائه في التأثير وإبراز القيم الجمالية للعمل الذي هو بصدده .

أما القصة الطويلة لضياء والتي تضمنتها مجموعة « بيت في الريح » والتي تحمل اسم « مأساة العصر الجميل » والتي قسمها ضياء إلى ثلاث أقسام فسوف نتصدى لها في الجزء المتعلق بالرواية . وقبل أن ننقل إلى قصص ضياء التي نشرت خارج المجموعات القصصية نحب أن نسجل في نهاية حديثنا عن مجموعة « بيت في الريح » أن ضياء كان في هذه المجموعة يسير في نفس الطريق الذي سار فيه جيل الكتاب الذين يحاولون ما وسعهم المحاولة تجديداً شباب القصة العربية ومواكبة أحداث التيارات الأدبية التي ظهرت في أوروبا في النصف الثاني من القرن العشرين . وقد كانت مجموعة « بيت في الريح » نموذجاً صادقاً في هذه المحاولة الجادة لمواكبة الركب الحديث لفن القصة القصيرة والذي يعتمد على أدوات حديثة وتكنيك متقدم في

كتابتها والذي أبرزه ضياء الشرقاوى على أنه هذا الحدث الخفى الملموس في ثنایا اللغة والصورة التي تنبع من داخل الشخصيات نفسها ومن منطقة عميقة داخل الشعور منعكساً على السلوك الخارجى للشخصية ربما في كلمة ربما في إيماءة أو إشارة صغيرة .

### قصص اخرى لضياء الشرقاوى

أصدر ضياء الشرقاوى ثلاث مجموعات قصصية خلال عمره الأدبي القصير ، وكثير من القصص الكثيرة الأخرى التي تناثرت في الدوريات الأدبية المختلفة ولم تجمع في مجموعات حتى الآن على الرغم من أن سلسلة « كتاب اليوم » قد أعلنت أنها سوف تقوم بإصدار مجموعة قصصية بعنوان « حداثق الليل » . كما قد تحولت بعض هذه القصص إلى روايات مثل قصة « الحديقة » وكان في عزم ضياء أنه سيقوم بتحويل جزء آخر من قصصه القصيرة وجد أن مادته تصلح للبناء الروائى المتميز الذي عرف به ضياء (١) « تجددت المسألة بعد ( علاقات التداخل ) أقرر بأن أفرد قلبي وأبحر أينما تذهب بي الريح دون وجهة معينة ، أكتب ما يعن لي ، أفكر في التحويل إلى المسرح ( يرغمك على التحديد ، إلى جانب أنني أحب المسرح منذ البدء ) لكن ما يحزننى أن هناك أشياء تريد أن تكتمل كرواية ( أنتم يا من هناك - غابة الحسد ) ( على أضعف الإيمان ) وهما تحتاجان لستين على الأقل . وخلالها سأكتب قصصاً صغيرة » وفي معرض حديثنا عن القصة القصيرة في إبداع ضياء الشرقاوى نطل على هذه القصص التي تضمنتها الدوريات الأدبية المتميزة والتي قبع فيها أعمال ضياء في انتظار من يخرجها في مجموعات جديدة تضم إلى المجموعات السابقة في المكتبة القصصية الحديثة .

أما في قصة « يقظة » (٢) بطل تأثير الفكر السياسى الذي واكب مبادئ ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ من خلال هذه القصة التي تعتبر من بواكير قصص ضياء الشرقاوى والتي تصور كذلك الفلاح الذي تقلم ليتسلم عقد تملك أرضه من رئيس الجمهورية وهو في نفس الوقت يجاهد ثورة نفسية هائلة

(١) الرسائل الأدبية لضياء الشرقاوى ( جمعها وعلق عليها محمد الراوى )

الرسالة الثانية ( مجلة القصة ، العدد الثامن عشر ، ديسمبر ١٩٧٨ )

ص ١٢٠ .

(٢) يقظة ( مجلة القصة الصادرة عن وزارة الثقافة والإرشاد القومى ) العدد

السابع ، يوليو ١٩٦٤ ، ص ٢٧ .

تعمل في تلافيف نفسه ، فهو لم يتعود على كل هذا التكريم من أهله ومعارفه  
فما بالاك برئيس الجمهورية الذى يقدم لهذا الجذر القوى المخلص قطعة أرض  
هى قطعة من قلبه وعقله ، وقطعه طالما اشتهاها ورغبها وود لو كانت ملكه  
هو وليس ملك الباشا . ويتقدم الفلاح « مفيد عبد الرحمن عبد المتعال »  
وهو يرزح تحت نخيله من أن يراه الرئيس بهذه الملابس الرثة وهذا الإصبع  
المبتور والذى يتره حين طلب للتجنيد وعن طريق تكنيك الفلاش بالاك  
تعود ذاكرة « مفيد عبد الرحمن عبد المتعال » إلى هذه اللحظات الحاسمة  
من عمره . حين تمتد يده إلى يد الرئيس ليتعانقا ويتماسكا ويشكلان معاً  
تلك السيمفونية الرائعة لإنجاز الثورة . وينتقل الفلاش الباك أيضاً إلى تلك  
المقابلة التى تمت بعد ذلك بينه وبين الباشا القديم ليصور هذا التناقض بين  
الصورتين ويقدم بقايا صراع نشأ بين هذا الفلاح وبقايا إقطاع بائد .  
وتنتقل أبعاد القصة بعد ذلك قرب نهايتها إلى معركة بور سعيد وهو أمر زائد  
على هذه القصة وتكرر مضمونه بطريقة التركيز والتكثيف فى قصة  
« الجمهورية » (١) من خلال أدب المقاومة الذى تعاضم كنهه وكيفه خلال  
العشر سنوات التى أعقبت العدوان الثلاثى على مصر .

وفى قصة « الوباء » (٢) تعمل تلك الثورة النفسية اليائسة فى قلب هذا  
الرجل الذى فقد القدرة على الحياة مع زوجته . فصوت زوجته يطارده  
أينما كان وأينما حل فيعد أن كان يحتوى هو هذا الصوت ويأتمر بأمره أصبح هذا  
الصوت يمتلكه وأصبح الألم هو كل سلوته (٣) « اختلجت الارتعاشة أشد  
قوة ووضوحاً عن المرة السابقة ، واستيقظ الألم فى جسده عارماً كالوهج ،  
وارتعشت أجنانه وكان صوت زوجته متدفقاً لزجاً دافئاً ، كان صوتها  
تجسداً لخلاصه ، وقد فقد كل قدرته على السرور ، على الاحتواء ، يدرك  
كل انحناءاته وإيقاعاته ولكنه الآن بعيد وقريب ولزج ، ينقل إلى جسده  
حاداً كالنصل » . ويحاول الرجل المرور عبر الشارع الخواء فيتصدى له  
عجزه ليسكنه ويتصلى له شلله ليعلمه ولتقبل هذا الوباء الذى يحتاج المدينة

(١) الجمهورية ( مجموعة رجلة فى قطار كل يوم ) الكتاب الماسى ١٩٦٢  
ص ٣١ .

(٢) الوباء ( مجلة نادى القصة ) العدد نوفمبر ، ديسمبر ١٩٧١ ، ص ١٣ .

(٣) المصدر السابق ص ١٤ .

بعد أن قلت مقاومته ، والرمز هنا واضح كل الوضوح وهو يعبر عن الحرية التي يريدها الناس والتي تتمثل في تلك المنشورات التي وجدها ملقاة في الشارع .. وحاول عبور الأسلاك الشائكة التي تقيمها زوجته بصوتها حاجزاً بينه وبين الحرية بشئ معانيها ، وجلس مع صديقه العجوز يقرأ من أوراق الوباء . (١) « كانت للكلمات قوتها الخاصة ، ورنينها المتوحش وكان للصوت قوته الخاصة ، ورنينه المتوحش وأخذ يتأمل أوراق الوباء » . في هذه القصة الرمزية ينتقل ضياء بن قضيني الانتماء وعدم الانتماء إلى الأسرة والوطن وهي من القصص التي تمثل اللغة فيها عنصر البطولة عند توظيف الألفاظ والكلمات في تركيب الحدث السري الملموس الذي أغرم بمعالجته ضياء الشرقاوي في الكثير من قصصه المتأخرة .

وفي قصة « فوق باب البيت الصغير » (٢) توجد علامة حمراء وضعها الإنجليز ، وقد حفرت هذه العلامة في القلوب والعقول معاً .. وظهرت تفسيراتها على الوجوه .. وظهرت بصماتها على مجتمع القرية الساذج .. عقول الكبار انقسمت قسمين .. القاصم المهيمن على مقدرات الأمور في القرية الصغيرة يفسرها بأنها علامة مرتبطة بالشرف وأنها تمثل العار الذي دخل هذا البيت الصغير وبصم هذا التفسير عقول الصغار بنفس المعنى .. ويجتمع شيخ البلد وشيخ الحفر حول فاطمة المرأة التي غاب زوجها يحاكمونها عن ماهية هذه الدائرة الحمراء التي تعلو باب بيتها . وتبكي فاطمة وتحاول أن تبرىء نفسها ولكنها وسط هذا الجو الفظيع تقف فاطمة بين الدائرة الحمراء التي ترمز من وجهة نظر أهل البلد إلى العار وبين ذلك الضوء الذي يسقط عند قدميها والذي يمثل الطهر والنقاء وتنتقل فاطمة وابنها إلى منزل شيخ البلد ويقف اللخب حارساً على الحمل في غياب صاحبه (٣) « قال شيخ البلد لأخي : حتى يعود رجلك .. ووضع يده في جيبه وراح يحك فخذه ، وقال : وحتى لا يكون لأحد كلام عليك » .

و يحاول الابن أن يبعد عن أمه التهمة الملتصقة بها فأمسك بسكين ولوح

(١) المصدر السابق ص ١٥ .

(٢) فوق باب البيت الصغير ( الزهور : ملحق مجلة الهلال ، نوفمبر ١٩٧٤ )

ص ١١ .

(٣) المصدر السابق ص ٤٧ .

به لزملائه للأصغار وصار يزيل آثار العلامة الحمراء واستطاع أن يزيل جزء منها : وجاء الإنجليز وكتبوا علامات حمراء كثيرة على البيوت وخاصة بيت البطرراوى أحمد كبراء البلد : وتحدث الأطفال « حتى انتى يا زوجة البطرراوى » وتحدث النساء « اللهم أستر على ولايانا » وتضاربت الآراء فمن قائل أنها الكوليرا ومن قائل إنها الأعبى الإنجليز ، وتنتهى القصة بإسقاطه تعبر عن أن هذا العار الذى يحل للبلد إنما هو عار مرتبط بوجود الإنجليز ، وقد تداخلت العلامة الحمراء مع كلمات الحج مع مؤخرة الجمل الذى هو يرمز إلى الصبر وتكاد هذه العلامة الحمراء تقرب من السقطة الحديد الصدئة .

... وفى قصة « النمر » (١) نجد علاقة غريبة تجمع بين رجلين وامرأة ، زوج وزوجة وآخر موجود خارج الحجرة لكننا نراه من خلال زجاج النافذة التى تطل على الحديقة والذى يمثل الحياة الزوجية التى تطل على الآخرين<sup>١</sup> ولكن أحد لا يستطيع أن يطل عليها : وجود الآخر الخارجى يفجر الحدث ويحركه درامياً : إذ أنه يستحضر ماضى الزوجة الذى بعث فجأة من خلال<sup>٢</sup> هذا النمر الذى تلتصع عيناه ويتحفز دائماً لكشف تلك الحقيقة : والعلاقة التى تربط بين الزوجة والزوج والحبيب السابق تظهر من خلال الكلمات والإشارات المتبادلة من وراء زجاج الحجرة والإسقاطات على ظلال هذا النمر الذى يمثل هدية الحبيب إلى الزوجة إذ أنه كان أمنية قديمة للزوجة طلبها من نحيبها ذات يوم قبل زواجها ، ونجد أن ثمة حنين قديم متبادل بين الزوجة والحبيب القديم التى أتى لها بالنمر من الهند وثمة ارتباط وثيق أيضاً بين الزوجة وزوجها يظهر ذلك من خلال خوف الزوجة من عبث النمر بأثاث بيتها كإسقاطه على خوفها على حياتها الزوجية من العبث والسقوط فى برائن الماضى : والقصة لقطة ذكية تبدى فى ثوب من الغموض : هذا وقد كتب فى عدة قصص تبحث عن الحالة النفسية للإنسان قبل الزواج وبعده مثل « التحولات » و « علاقات التداخل » و « سقوط رجل جاد »

(١) النمر (مجلة القصة الصادرة عن نادى القصة بالتعاون مع الهيئة المصرية العامة للكتاب) العدد الاول ، سبتمبر ١٩٧٤ ، ص ١٩ .

و « الوباء » و « الموسى » و « الطريق إلى البيت » لذلك فإننا نجد أن ظلال العلاقة الزوجية موجودة أيضاً في قصة « إشراقات » : (١)

وفي قصة « الباب » (٢) نجد هذا التجسد لحاجة القرية إلى ما يحميها ضد آفات الفقر والجهل والمرض ، والباب الفاصل بين المجتمع وبين هذه الآفات كلها هو رمز لعلاج أهل الريف لمجتمعهم . فثمة أدوات تمثل هذا الفصل ، تمثل الحماية البسيطة والوقاية السهلة لفصل العلاقات الاجتماعية المتردية في هاوية الذل عن ميكروبات هذا الذل . وفي قصة الباب الذي صاغها ضياء من هذا المنطلق تشير إلى أن وجود الباب هو إدخال النور إلى القرية ومنع للأمراض المتوطنة وحجب للكلام وهذا هو المهم من الدخول إلى البيوت . وقد نجح ضياء في تصوير هذه القصة الواقعية التي تعبر عن رموز ومدلولات كثيرة . وتحقق لحظة التتوير من ذلك الحوار الذي دار بين عبد البديع والحاج رمضان حول تركيب باب للمنزل (٣) « سخن الدم في رأس عبد البديع وهمهم : يكشفني جبال البلد كل ليلة » . وتخطت المسألة موضوع الكلب إلى موضوع آخر : نظر إلى زوجته فوجدتها قد أخفضت رأسها وجرى الدم في وجهها . وقد جسد ضياء أيضاً في قصة « المراقبة » (٤) مفهوم الباب الذي يفصل بين عالين كل عالم له مشاكله وهنومه . كذلك في رواية « مأساة العصر الجميل » يظهر عالمي الوهم في منظر خاص تباعد رؤاه وتقترب في تصوير لهذا العصر الجميل الذي تتخلله جرائم القتل والفساد والنفايات المبتدلة .

وفي قصة « الملاحظات الليلية » (٥) نجد هذا الحوار الدائر بين امرأة ورجل والذي ينصب حول شخص ثالث ربما هو زوجها ربما هو صاحب البيت التي تسكنه : المهم أن هذا الحوار يتشعب كثيراً ويتناول تلك الوحدة التي تعيشها تلك المرأة على الرغم من وجود خادمة معها ولكن هذه الخادمة تزيدها وحلة لشعورها الدائم بالخوف ، كما يتطرق الحوار إلى الشقة التي تقطنها هذه المرأة ونظامها والشقق الجانبية ، وتحاول هذه المرأة

(١) إشراقات ( مجلة أعلام العراقية ) أغسطس ١٩٧٢ .

(٢) الباب ( الزهور : ملحق مجلة الهلال - العدد السابع يوليو ١٩٧٥ ) صفحة ٢٠ .

(٣) المصدر السابق ص ٢٢ .

(٤) المراقبة ( مجلة الثقافة الشهرية العدد ٢٠ ، مايو ١٩٧٥ ) ص ٧٨ .

(٥) الملاحظات الليلية ( مجلة الثقافة الشهرية العدد الرابع يناير ١٩٧٤ ) ص ٩٨ .

إغواء هذا الرجل بأن يحل محل الرجل الغائب وأن يأخذ مكانه ، ويختفي  
النور من المنزل وتبكي الخادمة وتضطرب الأمور وتظهر كل هذه  
الملاحظات الليلية على واجهة سطح القصة بسبب غياب النور الذى هو غياب  
للعقل فى نفس الوقت وحلول الظلام الدامس يعقبه غياب الحقيقة التى تتوه  
فى الظلام الذى يعقبه اختفاء وتلاشى الطهر والنقاء ، وظهور تلك البقع  
الحمراء التى ظهرت بجسد تلك المرأة والرامزة لهذا الفساد المتفشى فى  
أنحاء الليل ، القصة فى شكلها تظهر عمليات ضياء فى التكوين والتنويع  
وحصر الملاحظات الحسية فى دائرة الغموض واللى سبق أن استخلصه فى  
الكثير من قصصه :

أما قصة « المرايا المتعاكسة » (١) فيظهر فيها المعمار الشكلى للغة والذى  
صاغه ضياء الشرقاوى كنموذج حى للغة التشكيلية النموذجية لأدبه . وإذا  
أردنا أن نحلل تلك التحليلات التى كان يحلو لضياء الركون إليها فى إبداعات  
معاصريه ، فإننا سنلجأ إلى الغوص فى ذلك الحوار الذى كان يدور بين هذين  
النوبيين اللذين يعملان فى حديقة أحد الكازينوهات ونحاول اجتذاب  
هذا الإنعكاس الذى يدور فى كل كلمة أو إيماء أو إشارة حتى نستطيع أن نضع  
أيدينا على هذا التشكيل للغة ضياء فى هذه القصة التى يغلب عليها  
عنصر الحوار . ونستطيع أن ندعم هذا رأى بذلك الحوار الذى دار بين  
النادل النوبى الصغير والنادل النوبى الكبير حول غياب الرجل وغياب الكلب ،  
وكيف يحاول النادل النوبى الكبير أن يخفى الحقيقة الغائبة بأن يميل الشمسية  
فى مواجهة الشمس كرمز لحجب الحقيقة (٢) « قال النادل النوبى الصغير  
— ولكنك تقول إنه هجرها من أجل كلبه :

قال النادل النوبى العجوز وهو ينظر نحو باب المبنى الرئيسى :  
كانت آخر مرة يأتى إليها فيها :

(١) للمرايا المتعاكسة (مجلة الثقافة الشهرية العدد العاشر يوليو ١٩٧٤ )

ص ٩٨

(٢) المصدر السابق ص ٩٧ .

ولكنك قلت إنه قتل كلبه أمامك .

رأها تنحني — فاخفت أسفل حافة الزجاج — لعلها تحمل كلبها أو تنظفه  
من الطين الذي علق بشعره .

قال النادل النوبي العجوز : كانت كلبة ولم يكن كلباً .

— هل قتلها أمام عينيك ؟

— عاد وجاهد بعد أن صحبها وذهباً ، وكانت كلبته معه ثم وضع لها سماً  
في كوب لبن دافئ فراحته تشربه حتى ماتت دون أن تدرك .

رأها وهي تدلف خارج الباب ، لم يكن كلبها يتبعها ، لعلها تركته داخل  
الصالة ، كان ينتظر حتى تجلس إلى منضدتها بجوار الباب الرئيسي ، ثم تميل  
الشمسية في مواجهة الشمس وتبحث عنه بعينها وتشير إليه .

من خلال تصرفات هذه السيلة التي انعكس على أحاسيسها الغامضة  
يخلق ضياء من ذلك الحوار تضاداً في تصرفات شخصها الأساسية سواء  
أكانت حيوانات أو آدميين . فالمرأة العجوز وهذا الرجل الذي كان يصاحبها  
شاب : والكلب يصاحب هذا الشاب الصغير كان من نوع الأنثى الكبير  
أما الكلب الذي يصاحب هذه المرأة العجوز فكان من نوع الذكر الصغير .  
تحدث المضاجعة بين الكلبين .. فيقتل الشاب كلبته بالسم . ويختفي الشاب  
من على مسرح القصة إما بالقتل هو الآخر أو بالاختفاء أو الهجر . وتقتل  
المرأة العجوز كلبها الصغير انعكاساً لما يتمل في قلبها من عقد نفسية فتنتقم  
لنفسها من هذا الحيوان الصغير وتنعكس المرايا بما يصور على صفحاتها  
من رؤى حقيقية ورؤى نفسية . القصة في حد ذاتها من القصص التحليلية  
ذات الأبعاد الرمزية تلور حوادثها المكثفة على لسان هذين النادلين النوبيين  
الذين يتدخلان في تحريك أحداث القصة ويمثلان دور الراوي عن طريق  
الحوار الذي يشبه إلى حد ما الحوار المسرحي المنور للأحداث .

أما قصة « الموسى » (١) فهي لقطة حياتية ذكية اعتصرها ضياء من أحسد أيام حياته أو هو التقطها من الحياة الاجتماعية اليومية : المهم أنه بدأها منذ خروجه من عملة الذي يمثل الأدوار العليا لأحد البنات وأثناء نزوله من على سلم هذه البناية يتقابل مع كثير من الأنماط البشرية البعض يمر عليه مرور الكرام والبعض يعلق بذاكرته لفترات طويلة ( الفتاة التي تقابله في الدور الرابع ) يسير في الطريق مع زميله يشاهدان مؤخرات النساء وأفئشات السينا : يصل إلى منزله يتذكر النساء العاريات في أفئشات السينا ، يتعري من ملابسه ويعود إلى أصله الأول وتتوحد صوفيته مع الحياة بتجديدها وأستمراريتها : تتصاعد لديه الرغبة في مضاجعة زوجته ثم يتناول طعام الغداء ويذهب إلى السينا ، يبحث عن مندبل لمسح نظارته : حتى ترداد رؤيته ، يفشل في العثور على هذا المندبل : يخلع نظارته ويضعها في جيبه وهو بذلك يلغى رؤيته بعد أن فقد ما يجددها . ولعل رتبة الحياة وميكانيكيها قد خلقت شيئاً من الملل وأفقدت عنصر البهجة فيها بحيويته الدائمة .

القصة لقطة ذكية من ضياء تتميز بواقعيها المرفقة وحساسيتها في اللمس وتلمس الحقيقة المبعثة . وقد نقل ضياء هذا الدافع نقلاً فنياً فالتقى فيه واقعيته وثما فيه المنحى المنهجي لفنه القصصي . وجمع هذه الشحنة الكهربائية المتميزة في أملاك الحياة الكامنة في نفوسنا جميعاً فتواصل السالب والموجب وتماسكا جميعاً الملتقى والمبدع لإلغاء هذا الرتم العجيب للحياة ومحاولة الخروج من رتبتها إلى الفن ومنهجه المتغير دائماً .

أما قصة « المراقبة » (٢) وهي قصة تبرز في العلاقات المتضادة بين البشر من خلال مراقبة كل منهم للآخر ومحاولات التعرية الدائمة التي يقوم بها كل منهم للآخر عن طريق كشف الأستار التي يحجب وراءها الناس ، وإمالة اللثام عما يعتمل داخلهم من أفعال وسلوك وحياة : ومحاولة معرفة طرائق

(١) الموسى ( مجلة الثقافة الشهرية العدد الثاني عشر سبتمبر ١٩٧٤ )

ص ٩٦

(٢) المراقبة ( مجلة الثقافة الشهرية العدد العشرون مايو ١٩٧٥ ) ص ٧٨

معيشتهم وكشف المجهول الذي يعيشه كل منهم ، وقد نجح ضياء نجاحاً كبيراً في كشف الحدث السرى لهذه القصة من خلال هذا التركيز في تجميع ذرات غاية في الصغر تجرى داخل النفس تمثل الفضول وحب الاستطلاع .. وقد كان خيال ضياء الشرقاوى واسعاً في تحريك جزئيات هذه القصة ودفعها من خلال الغموض المحرك للبحث عما ورائها من مدلولات وأطر .. وهذه المقولة كما هي تنسحب على هذه القصة فإنها تنسحب أيضاً على قصص كثيرة لضياء لعب الغموض فيها دوراً كبيراً في تعميق مفاهيم ومغازي أحداثها المختبئة مثل قصة « مأساة العصر الجميل » ومعظم مجموعة قصص « بيت في الريح » و « الوباء » و « المرايا المتعاكسة » و « الامتداد » و « النمر » و « رجال في منتصف الليل » و « الملاحظات الليلية » وهي أقرب القصص شبيهاً من ناحية المدلول بقصة « المراقبة » الذي اسنحضر لها ضياء بعض المراثيات من خياله الخصب فبدت وكأنهما عميقتي اللمس وكان الإحساس البصرى للكلمة في هاتين القصتين والصور الذهنية التي جمعها وحشدها في سبيل إبراز هذا التضاد في السلوك البشري قد جعل هاتين القصتين بارتباطهما بأمل يداعب المجتمع المعاصر نحو حل أحد قضايا الملحة وهي قضية الإسكان . يعبر عن مدلول اجتماعي تابع من الذات ومرتبطة بنواحي نفسية مرتبطة ببعض الأمراض الاجتماعية وهي حب الاستطلاع والفضول في معرفة كل شيء عن الجيران .

وقصة « المراقبة » تعتبر من أكثر أعمال ضياء نضوجاً من الناحية الشكلية والناحية المعيارية .

وفي قصة « اتجاه الضوء » (١) يختتم ضياء قصته بهذه العبارة « قرب آخر الطريق نظرت إلى الوراء ناحية المقهى ، رأيتهم على الطوار ، يحمل الرجل الطويل البيانولا ، عبرت بركة الماء وأحسست بساقى وهما تقبلان ، رأيت أبي يلوح لي ثم يذهب معهم في الاتجاه الآخر » والاتجاه الآخر هو اتجاه الضوء . وهذه القصة هو رمز للأمل الذي عثر عليه هذا

(١) اتجاه الضوء ( مجلة الثقافة الشهرية العدد ٢٤ سبتمبر ١٩٧٥ ) ص ٧٠

الرجل في هذه الجوقة الصغيرة بعد أن وجده ابنه راقداً في بركة من النمل وجرح عميق يعلو جبهته وذلك الإسكافي الاصم الذي يحمل مصباحه الصغير يحاول مداواته . لقد ذهب الأب في الطريق المضى يحاول أن يبعث لابنه من هذا الاتجاه البسمة والأمل والحياة . حتى لو لاقى من عنت الحياة وهمومها وصنوف أذاها الكثير .

وقد استخدم ضياء العديد من الاسقاطات التي تصور الوجه القبيح للحياة من خلال تلك الحيوانات الآدمية التي ترتدى « الماسك » في محاولة لتطهير شخصية الولد الصغير وشغله عن قلقه بأبيه ، فهم بلاعبونه ببشاعة عن طريق تلك الوجوه البشعة التي يرتدون ، وحين اقترب من أبيه وجده قد انحاز إلى تلك المرأة الصغيرة التي كانت تختبئ وراء كاهل سنين من المكياج وأعطته المرأة صنديق مليء بالفراشات الذي ذهبت هي الأخرى في اتجاه الضوء بعد أن حاول أن يبعد بها وجه القرد القبيح . نلاحظ في هذه القصة أن تكنيك ضياء في تغميض الحدث وتعميقه عن طريق هذا التغميض يجعلنا نقرب منه كثيراً ونتعاطف معه إلى حد كبير ونحاول أن لغوص في أعماقه لنجلى عنه هذا الغموض الذي يكتنفه ، ونبحث فيما هو موجود وراءه من دلالات ورموز وحيلة .

وفي قصة « جغرافية رجل » (١) نجد تلك المستويات التي تعبر عن سلوك الإنسان وطموحه الدائى وأنانيته المفرطة كما تعبر عن جوهره وجوانيته « فالإنسان له جغرافية تظهر فيها تضاريسه ومناخه وهو يشبه الأرض المتقلبة المتغيرة من مكان إلى مكان . وقد أبرز ضياء في تلك القصة هذه البذرة الوافدة من وراء البحر والذي أودعها الجلد الذي حجزته الحرب في أسبانيا ونبتت البذرة وأينعت في أرض مغايرة وتم نقلها إلى أرض صلبة هي أرضها الأصلية .. وتظهر لحظة التوير للقصة خلال ذلك الحوار الاعتراضى الذي دار بين الجلد والجلدة في الوطن الأصلي والذي أوضحت فيه الجلدة أن

(١) جغرافية رجل ( مجلة الثقافة الشهرية العدد ٥٧ ديسمبر ١٩٧٥ ) ص ٧٤

البحارة الذين يتزوجون ثم يتركوا أولادهم ويرحلوا هم لصوص وأوغاد.. وهو إسقاط هام ينور لنا مضمون القصة من أن الرجل هو إنسان أناني بطبيعته وقد ظهر ذلك في المستوى الأساسي الذي صور به ضياء على لسان الراوى الذى ترك زوجته تجلس مع جده ( مع الماضى ) وصار هو يسمح فى أمواج بحره الخاص مع صديقته وفى المستوى الثانى الذى هو منته جلسة المقهى والذى خرج به من مباحته فى البحر لا يرى إلا نفسه من خلال تلك المرأة الموجودة على حائط المقهى . يرى فيها نفسه بأدائها وعطائها وأناسيتها . وترفض الزوجة أن تلبس لباس البحر ويوضح ذلك مدى رجعية الزوجة من وجهة نظر الزوج ومحاولة الزوج فرنجتها لتلائم جغرافيته . لكنها تأبى على نفسها إلا أن تجلس فى الظل مع الجلد الذى ينم ممسداً على بطنه تحت أشعة الشمس . وحين قالت الزوجة أنها لن تنزل البحر . دفع الزوج بالفلوكة وابتعد عنها وراح مع صديقته يسبحان فى بحار العشق والذة .. وحين عاد الزوج مرة أخرى ونفض رجلية من الرمال وعاد إلى قلب البلد الذى هو رمز لقلبه الحقيقى المملوء بالتلقائية والعفوية مر على المقهى . ثم وقف ويفكر فى جغرافية الطريق الذى يسلكه هل هو طريق الغواية أم طريق الهداية .

وفى قصة « الموائد المنفصلة » (١) وهى إحدى القصص الرمزية عند ضياء حاول فيها ومن خلال تلك الإسقاطات أن يفسر حقيقة تلك الموائد المنفصلة . موائد الأدب وموائد الطعام .. موائد الذين يفتشون على الأدب ويفضلون موائد الطعام ويقتاتون على حساب مبادئهم وآرائهم وموائد الذين يخلصون للقلم ويحلمون بالمدينة الأدبية الفاضلة ، وشتان بين هؤلاء وهؤلاء . وقد صور ضياء فى هذه القصة مجتمع الأدب بطهارته ونقاته . موته وعطنه ، بوجهه المضيء ووجهه المغمى وأبرز وجه التضاد بين هؤلاء الذين يسعون وراء الثراء بأى طريقة بينما أقلامهم إما مقصوفة لا تستطيع التعبير وإما مزيفة . وبين الذين يسطرون من عرقهم ودمائهم خلاصة إبداعاتهم

(١) الموائد المنفصلة ( مجلة الثقافة الشهرية العدد ٣٠ مارس ١٩٧٦ ) ص ٩٣

المؤثر في القلوب والنفوس . والقصة علاوة على الرمز الذي يبرز في جنباتها والذي يصور تفاصيل مجتمع القلم ويبرز الجوانب السلبية والإيجابية في شخصيات هذا المجتمع . إلا أنه يسلك سلوكاً آخر ذاتياً من خلال عرض وجهة نظره في بعض الأدباء الأصدقاء أمثال محمد الراوى ومحمد مستجاب الدين . تأثروا بأدب ضياء وساروا على نهجه وفسروا ما علا أدبه من رمز وتنوير التفسير الذي أراد ضياء :

والمستعرض لهذه القصة يستطيع أن يشعر بتلك المعاناة الهائلة التي عاناها ضياء الشرقاوى في سبيل حفر اسمه في الساحة الأدبية ومدى تلك المغامرة التي خاضها خلال عمره الأدبي القصير في وسط ملء بالإظلام والإضاءة ، بالارتعاشة والسكون ، بالأسود والأبيض ، بجميع أنواع المفارقات والمتناقضات .

وفي قصة « ذئاب صغيرة » (١) يظهر التشكيل الفني عند ضياء من خلال اللغة ومن خلال المعاناة في تنظيمها وتجميعها وتصورها وتكثيف ذراتها المبسطة لخلق صور جمالية معبرة وموحية (٢) « شعرت بلذبة الضوء الواهنة السريعة المتلاحقة ، ورأيت نفسي أقتحمها ، ثم أصير داخلها ، كتلة ممتدة قائمة ، وأختلط بها ، ثم يتمدد نصفي الأعلى في النصف الأسفل للمرأة ، وكان الضوء ينعكس في المنتصف شاحباً واهناً فيسيل على السطح فوق شعري القصير وملامحي . وفكرت وأنا أهتز فتهتز الصورة وتتوالى مساحات الضوء ، والظل بان ذلك يجعلني أبلو كوالد وأن ذلك سيسهل أمور كثيرة ثم رأيت بريق عيني انعكس الضوء عليهما فبدأ وجهي حولهما مساحة مستديرة من الظل » .

وتتصاعد درامية أحداث هذه القصة من خلال شخصيتين رجل وامرأة وعجوز لم تظهر ملامحه إلا ظلالاً باهتة والحوار الدائر بينهما . فالرجل

(١) ذئاب صغيرة (مجلة الثقافة الشهرية العدد ٣٦ سبتمبر ١٩٧٦) ص ٦٢

(٢) المصدر السابق ص ٦٢ .

لص قواد والمرأة مومس يحاولان اقتحام شقة هذا الرجل العجوز وقتله وسرقة نقوده . وقد وضعوا خطة دقيقة لاقتحام الشقة عن طريق دراسة سلوك الرجل وظروف معيشته والدخول من ناحية نقطة الضعف التي لدى هذا الرجل وهي الجنس الذي وظفه ضياء في هذه القصة ليرز النواحي النفسية لشخص القصة جميعهم . فقد اختار الرجل المناسب والمرأة المناسبة لاقتحام العالم المناسب . كانعكاس لهذا الصراع الدائر في ساحة الحياة والذي يبدأ بالجنس وينتهي به (١) « قلت لك : اقفل فمك أيها القلندر . واصل قائلاً : ولكن أخشى ما أخشاه أن تكتشفي أن للعجوز ذكورة بالغة فيجعلك ذلك تراجعين عما سنفعله بل ربما خرجت تستنجدين بالجيران والبواب من أجل ذكورته . حينذاك لن . قاطعته قائلة : سوف أعود إذا لم تكف . قال ونحن ندخل في شارع جانبي مظلم : لقد عرفت أنه كان زير نساء ولوطى في شبابه وفي شيخوخته . فربما حسبك حينما يراك أنك أصبي لوطى مثل هؤلاء الذين كانوا يأتون إليه يطرقون عليه الباب أثناء الليل » . ويبدأ الرجل والمرأة في تنفيذ خطة اقتحام شقة الرجل العجوز وهنا تظهر براعة ضياء القصصية في اختيار الحركة من خلال اللغة الموحية والولوج داخل الناحية النفسية . وتتجمع نذر فشل الخطة حين تقف المرأة على باب الرجل العجوز وتتباعد وتتقارب اهتزازات النفس ويدب الضعف في نفس الرجل والمرأة ويعودان بعد فشل خطتهم (٢) « قلت أنني لا أفكر بالعودة . لزم الصمت ، فقلت . ولا أفكر في البيت . قال : الآن ؟ قلت : الآن وغداً ، وفيما بعد ، لا أفكر فيه ولا أود أن أفكر فيه مرة أخرى » .

وفي قصة « شمس في الميدان » (٣) يبدأ ضياء قصته من حيث انتهى في قصته السابقة « ذئاب صغيرة » بنفس التشكيل وبنفس الرتم اللغوي المميز ، وبنفس الشخصيات ، وبنفس الأحداث . وتبرز اللحظة القصصية من خلال المحاولة الثانية لقتل هذا العجوز وسرقة نقوده . وتتغير الخطة الذي رسمها ذلك اللص القواد وتلك المومس .. ويحاول من خلال دراسة اللحظات النفسية

(١) المصدر السابق ص ٦٤ .

(٢) المصدر السابق ص ٦٥ .

(٣) شمس في الميدان ( مجلة الثقافة الشهرية العدد ٣٩ ديسمبر ١٩٧٦ ) ص ٧٠ .

معرفة ملائمة هذه المرأة للفعل والجريمة معاً . ويبدأ في تلوين ملاحظاته حول ذلك منذ انفلاتهما من هذا الميدان الواسع المشمس وحتى وصولهما إلى المطعم ثم المقهى ثم عودتهما مرة أخرى . يحجم على جو القصة الجنس بكل أبعاده وتطوراته وهو الذى يحرك الحدث ويغيره وهو الذى يكشف اللحظة من خلال ملاحظاته الجنسية الذى يلونها أولاً بأول (١) : « إن طريقها القدرة في الكلام وفي لعق شفها السفلى بلسانها وفي الفراش توحى بصلاحيها للمشروع » . (٢) « ربما كان معنى غياب القيم هو طبيعتها الكتوم المغلقة . أو هو تعبير عن رغبتها في الصمت . هل تصلح هذه النوعية للفعل ، للجريمة » ويلجأ ضياء إلى التهويمات الموحية في محاولة لترصيع القصة ببعض الرموز والظلال لخلق جو من التصاعد المستمر للحدث فليجأ إلى تهوئة « الجمال » التى تتدافع بسيقانها وتحتك بالرجل والمرأة وكأنها تمارس الفعل الجنسي ، وتخلق جواً غريباً ربما هو دفع لسمات الغموض عند ضياء في الخلق الإبداعي .. ولا أدرى سر احتفاء ضياء بالجمال في عدد من أعماله بينما هو استحضار صورة من بيئته لها داخله بعض الذكريات ، فنجد نفس الرمز موجود في قصة « الكرتون » حين رسمت الفنانة صورة الشاعر على هيئة « جمل » وفي قصة « علامة على البيت الصغير » حين تداخلت الحلقة الحمراء المرسومة على بيت فاطمة مع مؤخرة الجمل المرسوم من وحي الإبداع الشعبي في رسوم الحج .

وفي قصة « الطريق إلى البيت » (٣) يصور ضياء لحظة اكتشاف الزوج أن الزوجة تخدعه وتكذب عليه . فذلك التحليل الذى أجراه لرجولته اكتشف فيه عدم قدرته على الإنجاب ، وأحس أن زوجته تعرف ذلك وأن الحيانة قد دخلت بيته .. وتملكه الحسرة وهو يمسك ورقة التحليل الذى اكتشف من خلاله هذه الخدعة المباغثة . وتتصاعد درامية الحدث من خلال مواجهة زوجته التى تنجيء اضطرابها واهتزازها في الاهتمام بطفلها الصغير الذى يحمل عروسته البلاستيك بين يديه . وهى إسقاطة ذكية من ضياء لتجسيد الحدث المدسوس من خلال هذا الديكور اللغوى الذى زج به خلال الحوار الدائر

(١) المصدر السابق ص ٧١

(٢) المصدر السابق ص ٧٢

(٣) الطريق إلى البيت ( مجلة الثقافة الشهرية العدد ٤٤ مايو ١٩٧٧ ) ص ٨٠

بين الزوج والزوجة . ويتعاطف الموقف .. ومن أجل عوامل الأبوة وتلك العوامل النفسية الهائلة التي يندخر بها صلته من راحة هذه الحياة التي اكتشفها في منزله . يصفع الزوج زوجته ويخرج ذاهباً إلى الطبيب لمعرفة تاريخ بدء هذا المرض . ويدخل إلى العيادة فيجد أن هذه الحياة التي تموج بها صالة الانتظار . تقسم بلحظات الترقب التي تسبق العاصفة ، فهذه الفتاة النحيلة تنتظر سقوط المطر بينما هو ينتظر هبوب العاصفة على حياته ، سأل بشغف هل يستطيع الطبيب أن يحدد التاريخ . أجابه الممرض طبعاً يستطيع وذهب إلى والد زوجته في المقهى . ويتدلى اسقاط آخر ذكي لضياء من خلال تلك الفتاة الشقراء والفتي الصغير اللذان يمثلان شباب الحياة وريبعها واللذان جعلاه يفكر كثيراً فيما هو مقبل عليه . وتتغير اللحظة ويضيق الرجل من هذا الوهم الذي سيطر عليه (١) ثم قال : إننا لا نعيش الحب مرات كثيرة . قال له : لا يجب أن تقول ذلك بهذا اليقين . قال : إنني أقول لك ما خبرته كان المطر قد كف قليلاً والنقاط الصغيرة تتناثر فوق الواجهة الزجاجية . توقف في مكانه قال له صديقه : إلى أين ؟ قال : سأعود إلى البيت . قال : الآن ؟ .. فأجابه : الآن . وحين عاد إلى البيت . وجده مظلماً . فتح الباب . وتلمس أزرار النور على الحائط ، ضغطه فرأى آثار الطين العالق بقدميه فوق البلاط ، عبر الردهة إلى الداخل واجتاز غرفته . كانت العروسة محطمة على الفراش .

وفي قصة « العودة » (٢) أستلخم ضياء الشرقاوى أسلوب تيار الوعي والشعور في تجسيد عالم الأم الذي يبحث عنها ابنها .. وفي استحضار تلك اللحظات المكثفة للأمم وإبراز هذا البحث الدائم المستمر للإبن عنها في كل مكان في الطريق ، في الحلم ، في عيون الناس ، في البيت مرة وهي تلقمه ثديها الأسمر الكبير ذو العروق الخضراء المتشابكة ، ومرة وهي تساعد على ارتداء ملابسه بعد خروجه من التربة بعد أن استحم مع أترابه ، ومرة وهي تبحث عنه وسط الأيام والليالي ثم وهي تنفض غبار الأيام والسنين على الأبواب والنوافذ والجلران ، ومرة وهي تلقمه نصائحها الغالية وتعلمه

(١) المصدر السابق ص ٨٢ .

(٢) العودة ( مجلة الهلال العدد التاسع المجلد ٨٦ سبتمبر ١٩٧٨ ) ص ١٤٠

الرجولة (١) : « لا يصح أن تتعلم البكاء منذ الآن » . ومن خلال هذا العجوز الذى يحمل المصباح فى يده والذى يرمز إلى ديوجين الذى يبحث عن الحقيقة يبدأ الابن بحثه عن الأم . فهو يبحث عنها فى دموع العجوز فى كلماته التى تنبئ عن شر مستطير ، أحس بطيف أمه فى كل شيء حوله . أحس بأنها تنتظره . وأن ما يفصله عنها هى هذه الجدران ويغشى عليه ويفيق على يد العجوز وهو يربت على كتفيه ويسأله عن أمه . هل عادت ؟ هل رآها ؟ ويطمئنه العجوز بأنها لا بد عائدة .

القصة فى بنيتها قصة رمزية تتفرع إلى الأودية بصورة واضحة . وتعمل فيها اللغة المنتقاة الفاظها وكلماتها لخدمة هذا المعمار الحديث الذى استخلصه ضياء وقد تأثر فى هذه القصة بقصة « الطريق » لنجيب محفوظ الذى استحضرت ضياء الشرقاوى نفس الفكرة من سيد سيد الرحيمى الذى يسر فى نفس الطريق يبحث فيه عن أبيه الذى اختفى منذ زمن بعيد والذى لا زال الأمل يراوده فى العثور عليه .

وفى قصة « عد إلى بيتك أيها الرجل » (٢) يصور ضياء موقفاً غريباً نشأ فى تلك الظروف السياسية التى لعبت ثورة ٢٣ يوليو دوراً كبيراً فى تغييرها هذا التغير الذى طرأ على واجهات المجتمع من خلال تحول الحاكم إلى محكوم والمحكوم إلى حاكم .. فهذه الخلية التى يتم التحقيق معها يكتشف وكيل النيابة وجود أحد أفرادها مما تربطه بهم صلة قديمة . فقد أحب الإثنان فتاة واحدة وقد فضلت الفتاة الرجل الآخر بحكم أنه أحد أبناء الاقطاعيين الأثرياء .. وتتغير الظروف ، ويعين الرجل الفقير وكيل النيابة بينما يحاول الرجل الانتقام لحبيته التى قتلها الإقطاع وحال بينها وبين الزواج منه ، وينقلب الابن المدلل إلى ثائر يحاول النيل من النظام الذى قتل أعز شيء لديه ، ويقف الخصم القديم يحاكم خصمه الجريح الذى تمرد على طبقته وهرى يحاول الابن أن يدمرها بعد أن عرف حقيقتها المرة ، ويتحاور الحصان (٣) قال فؤاد : ولكنى لست منهم يا سيدى . قلت : لعل انشقاق

(١) المصدر السابق ص ١٤١ .

(٢) عد إلى بيتك أيها الرجل (مجلة الثقافة العدد ٤٦ يوليو ١٩٧٧) ص ١٠ .

(٣) المصدر السابق ص ١٢ .

عائلي طارىء دفعك لأن تقف ضدهم ، قاطعتي قائلاً : إنها عقيدة وليست إنشقاقاً ، قلت : ومهما كانت الأسماء فأنت كنت واحد منهم ، وما زال أبوك وأهلك وأخوتك منهم ، وهم الذين يدفعون لي كي أحميهم من المخربين ، أو بالأحرى كي أحمي نظامهم » . ويعود الحوار إلى منعطف القصة الأصلي (١) « قلت : وزميلتك الفقيرة في الكلية ألم تنزرجها ؟ توقف القلب عن الدق برهة ورأيت التماعة العينين التماعة الرماد » . ويظهر حقيقة الصراع الدائر بين الحميمين . وينجح ضياء في تصوير هذا التضاد في الموقف وتحويله على جانبيه ليرز طبيعة الحياة من خلال هذا التضاد .. ويتعاطف الخصم الحاكم مع خصمه القديم . ويخرج من الحجرة ويطل قائلاً لمراء وسه طالبا منه العودة إلى البيت رمزاً لإنهاء تلك التمثيلية الغريبة .

وفي قصة « الأذرع السوداء » (٢) تتبلى العلاقة بين السادة والعبيد من خلال هذه القصة الرمزية .. فقد تسلس العبيد إلى داخل السادة في محاولة لفك هذا الحصار الذي تحوطهم به تلك الأذرع البيضاء .. وتسلس الأذرع السوداء لتفك إسارها ، ولكنه الصراع العنيف بين هؤلاء وهؤلاء . ويقتل المالك ابنة العبد ، يطلق عليه الرصاص في محاولة هو الآخر لقطع الصلة التي تربطه بعبيده ، وحتى لا يرث هذا العبد الأرض ويحرق بقدمه رفات أجداده وأجداد أجداده . ويصور ضياء بتكثيف شديد لتيار الوعي الذي استخدمه ببراعة في هذه القصة هذه اللحظة التي قتل فيها مالك الأرض ابنه الذي من صلبه ليحافظ على المسار الذي عاش من أجله والذي تسير فيه عائلته وتسير فيه اتجاه الأرض . ورفض أن تمتد الأذرع السوداء لترفع الأرض إلى قائمتها . واستمد ضياء لهذا المضمون لغة ثرية شكلها بألفاظ الأرابيسك المتناهية في الصغر وجمع من ذراتها الذهنية ما جعل هذا العمل من أنضج وأروع أعمال ضياء الشرقاوي في فن القصة القصيرة .

قصة أخرى من قصص الأرض هي قصة « حقائق الليل » (٣) الذي حشد لها ضياء من الأحداث ما جعلها جديرة بالشكل الروائي .. فهي تقرب

(١) المصدر السابق ص ٩٢ .

(٢) الأذرع السوداء ( مجلة الكاتب العدد ٢٠٠ نوفمبر ١٩٧٧ ) ص ١١٠ .

(٣) حقائق الليل ( مجلة الكاتب العدد ١٩١ فبراير ١٩٧٧ ) ص ٨٠ .

شكلاً ومضموناً من قصة « الحديقة » التي حولها ضياء بعد ذلك من قصة قصيرة إلى رواية ذات ثلاثة أجزاء ، فهذا العملة الشاب الذي يحاول أن يخلق يوتوبيا في قريته عن طريق القضاء على غرز الحشيش وإدخال المياه النقية والكهرباء وفصول نحو الأمية ونشر التعليم الابتدائي والثانوي في قريته ، يقابل من أهل القرية ومن المسئولين بفتور شديد وتثييط للهمة ووضع العراقيل أمامه لإثبات عجزه (١) « وفوجيء بالحاج رمضان يقول له : — يا ابني انت ما زلت صغيراً .. ولا تتعب دماغك في هذا الكلام الفارغ .

— هذا اسمه كلام فارغ يا حاج ، نعمل كي نتعلم البلد خطوة ، كي يأكل الناس لقمة شريفة وأولادنا يتعلموا ، يبقى هذا كلاماً فارغاً ؟ » .

ونحن نجد هذا المضمون موجوداً في « الحديقة » حين يتهم أهل البلد هذا الرجل العجوز بالجنون لمجرد التفكير في تحويل هذه الحديقة الميتة إلى حديقة غناء ، وإعادة لها إلى سابق عهدها أيام الجسد وبصاف العملة في نهاية تلك العراقيل التي وضعت أمامه بشيء من الإحباط ولكنه يتسم حين يرى مجموعة من الشباب تلتف حول مشروعه الذي وضع ملصقاته في كل مكان تدرسه وتحاول أن تضعه موضع التنفيذ في خيالها .

القصة حافلة بالأحداث والشخص الكثرية وهي مليئة بكثير من الإسقاطات الموحية المعبرة والواقعية في القصة تثير كثيراً من الجدل حول الفن والمضمون الذي تميز بهما ضياء الشرقاوي في رحلته الأدبية القصيرة .

#### ٥ - قصص صغيرة زرقاء

لا أدري ما سر هذه التسمية التي أطلقها ضياء الشرقاوي على مجموعة من القصص القصيرة قام بنشرها في مجلة الثقافة الشهرية في منتصف السبعينات تحت عنوان « قصص صغيرة زرقاء » . والمستعرض لهذه القصص يجد أنها تشترك في عدة سمات من ناحية الشكل والمضمون فالشكل القصصي

لها يكاد يقترب جميعه من هذه اللقطة القصصية الواقعية الخارجة من معطف اللغة التشكيلية التي تميز بها ضياء والتي تكاد تقترب من التركيز والتكثيف الشديد . كما أن هذه القصص يغلب عليها الطابع الجنسي بكل أبعاده سواء الجنس السوى أو الشاذ وهو طابع تواجد في العديد من قصص ضياء في مجموعاته التي أصدرها قبل رحيله وبعده . وتشترك فيه هذه القصص الصغيرة الزرقاء كما سماها ولا أدري ما سر تلوينها بالإسمى هذا .

في قصة « أصوات الليل » (١) يعبر لنا ضياء من خلال هذه اللقطة القصصية الرائعة عن معنى ومضمون يختبئ وراء لغته اختفاءً جيداً فهو يشاهد من وراء أحد نوافذ بيته بؤرة مكثفة لواقع الحياة بينما ترك وراءه واقعاً آخر . نظراته تتواجد مع تلك الأشياء المنظورة . بينما اهتمامه قد قل أو أنعدم مع الواقع الداخلى . فتلك الأشياء التي يشاهدها تأخذ عليه كل حواسه وتحتل معظم اهتمامه .. أسطح المدافن وتلك التوابيت المسروقة .. وذلك المهدد الذي يظهر ويختبئ وتلك القطة السوداء التي تشع نظرات كالجحيم وشجرة الكافور الضخمة وأسراب الحمام التي تحوم فوق رؤوس الأشجار .. وتثاؤب امرأة وحديثها وشفيتها وساقها وحديثها المعاد .. كل هذه الأشياء والتي تعبر عن الطبيعة المتحركة والصامتة والتي تثر في النفس قضايا ودلالات توحدت معه في هلامية واحدة وصارا الإثنان شيئاً واحداً .. بينما هو قد انفصل جسدياً عن زوجته الذي تركها تدعك جسدها بالليفة وبالماء الساخن في هذا الجو الحار .

وفي قصة « وجهاً لوجه » (٢) صور ضياء في هذه القصة الرمزية المواجهة بين رغبتيين .. رغبة مفقودة ضاعت من خلال الفعل ورغبة أخرى متهاكة سارت في طريق اللا عودة ومن خلال المواجهة بين الرغبتيين ينتهى الموقف بالانفجار وتبوت أحد الرغبتيين بينما الأخرى تبكى لأنها لم تصل إلى ما تبتغيه وتريد .

(١) أصوات الليل ( قصص قصيرة زرقاء ) مجلة الثقافة العدد ١٧ نوفمبر ١٩٧٥ ، ص ١١٣ .

(٢) وجهاً لوجه ( قصص قصيرة زرقاء ) مجلة الثقافة العدد ١٧ فبراير ١٩٧٥ ، ص ١٠٠ .

وفي قصة « حادث » (١) يسقط رجل على الأرض ميتاً وتكشف ذاته الداخلية من خلال هذه الجثة الضخمة المرسوم على سطح جلدها هذا الأسد الأخضر فوق الصلح ، وصورة أبو زيد الهلالي الممتطي حصانه الأخضر وشاهر سيفه على الذراع ، وسيف بن ذى يزن الذى يشج بسيفه رأس أحد الفرسان فوق الصلح. وتحت هذه الأشياء توقف القلب عن النبض وماتت كل هذه الأشياء.

وفي قصة « علاقة » (٢) يلتقط ضياء الشرقاوى هذه اللقطة القصصية من عالم الأطفال وما يلور بذهنهم من ألعاب صبيانية ولكنها تجسد بعفويته وتلقائيته هذا العالم الكبير بنفس الهموم والعلاقات والمعاملات . فمن خلال لعبة صغيرة يقوم بها صبي وبنت عن طريق بناء بيت صغير يلعبون فيه لعبة الكبار . ولكن فوزى الولد الصغير يأتي بلعبته الأرستقراطية ( العجلة الكاوتشوك ) أن يبعد البنت عن دائرة الاهتمام بالبيت ويغريها باللعب معه ، ولا شك أن هذه إسقاطه ناجحة جسدت الحياة في مجتمع الكبار من خلال اللعب في مجتمع الصغار .

وفي قصة « بدون عنوان » (٣) ينتفى ضياء لحظة قصصية جيدة يؤكد فيها براعته الدائمة وحسه القصصى الذكى وحلسه الدرامى النشط . فمن خلال هذه الفتاة البوهيمية التى جاءت إلى شقة هذا الرجل تبحث عن رجلها الذى يشاركه السكن . نستطيع أن نلاحظ ذلك التناقض الذى ينعكس من هاتين الشخصيتين ، فشخصية الفتاة التلقائية التى تأخذ الأمور ببساطة متناهية وتقول أى شيء هى تحبه بمنتهى العفوية ، وشخصية الرجل الصامت الذى لا ينبس ببنت شفة ولكن صمته يتكلم أبلغ حديث يتم عن تلك الغرابة التى لم يرها قبل ذلك فى حياته .

وفي قصة « الضحك » (٤) ينرى لنا ضياء الشرقاوى من خلال قصصه التى لا تسلم نفسها بسهولة إلى متلقيها فيدفع لنا بين وقت وآخر قصة رمزية ينتقى لحظتها القصصية فى براعة واقتدار . وقصة الضحك هى أحد

(١) الحادث ( قصص قصيرة زرقاء ) مجلة الثقافة العدد ٥٠ نوفمبر ١٩٧٧

ص ١٠٠ .

(٢) علاقة ( قصص قصيرة زرقاء ) نفس المصدر السابق ص ١٠١ .

(٣) بدون عنوان ( قصص قصيرة زرقاء ) مجلة الثقافة العدد ٣٢ مايو ١٩٧٦

ص ٩٦ .

(٤) الضحك ( قصص قصيرة زرقاء ) مجلة الثقافة العدد ٣٢ مايو ١٩٧٦ ،

ص ٩٧ .

هذه القصص ، فهذا الطبيب الذي لا يعلم أين تذهب زوجته ولا متى تعود والذي يقوم بأعماله المنزلية بمفرده . والذي يحلم بأن زوجته ممددة في البانيو لا تتحرك بدون ماء وهو يسألها عن الماء وكأن الماء هو سر شقاؤه معها وحين يشعر بأنها فقدت أهم شيء لديها يضحك .. ولست أدري هل يضحك من نفسه أم عليها .. عملاً بما يقال إن شر البلية ما يضحك .

وفي قصة « اشتباك » (١) يعرج ضياء الشرقاوى إلى مضمون جنسى للقصّة .. يتصلّى له من خلال هذه اللقطة الباردة التي انتقاها من تعاريج الريف وغبشات طبائعه والتي تصور سوء التفاهم الواقع بين « العرباوى » وأحد الأولاد حول هذه الحمار الجاحمة والتي استطاع العرباوى ترويضها . ومن خلال هذه الإسقاطات الموحية والمعبرة عن حالة هذا الرجل الشاذ ومن خلال حوار الولد معه نفهم أن العرباوى هذا غمطي مؤخرة هذه الحمار وقد رآه الأولاد يفعل ذلك بينما الرجل يتحدث عن أنها أصبحت طيبة وأن أباه يعرف ذلك .. وينهى ضياء القصّة بهذا الإسقاط المعبرة (٢) « كانت عينها الواسعتان السوداوان قد فقدتا ألماعهما الجاحمة ، وبدنا منكسرتين هادئتين ، وراحت تحب في الطريق بتمهل » . والقصّة توضح مدى ما وصل إليه المجتمع من تهريء وإنفاسخ وسحق .

وفي قصة « الرغبة » (٣) ينتقى ضياء هذه اللحظة القصصية من خلال تلك اللغة المؤثرة التي تقف من القصّة موقف المبدع ، فالرغبة هنا تملأ الجميع .. تمتلئ عقولهم وتبلى في نظراتهم وعيهم .. وحين تظهر الفرص المواتية تنقلب الرغبة إلى رهبة ثم إلى فعل .. فهذا الولد الصغيرة وهذه البنت الصغيرة تلهب في رأسهما الرغبة وهما يحاولان إطفاء جذوتها .. ولكن الفرص غير مواتية .. ويبعث الولد عن صديقه ، أخها الذي مات وهو في الحقيقة يبحث عن الفرصة ويعثر عليها في ذلك المكان الموحش بجوار الجسر وهناك تشتعل الرغبة وتنطق والطبيعة حولها تشاركهما هذا الفعل عن طريق هذه التساؤلات الخاصة . ولا شك أن التصوير التفصيلي للجنس

(١) اشتباك ( قصص قصيرة زرقاء ) مجلة الثقافة العدد ١٥ ديسمبر ١٩٧٤ ص ٧٨ .

(٢) المصدر السابق ص ٧٩ .

(٣) الرغبة ( قصص قصيرة زرقاء ) مجلة الثقافة العدد السابق ص ٧٩ .

في هذه القصة ولو أنه من النوع الاستفزازي إلا أنه موظف كل لحظة تنوير لهذه الرغبة الجارفة البادية من بؤرة أحداث هذه القصة .

من خلال هذا الرصد المتواضع لفن القصة القصيرة عند ضياء الشرقاوى نجد أن ضياء كان عطاء جيل بأكمله في القصة القصيرة وأن عملية تشكيله وتكوينه الأدبي جاء نتيجة مصاحبة المادة الأدبية عند جيل الستينات وتأثره بالتكنيك الوافد من الغرب كذلك من المصاحبة الجادة لكتب التراث القديمة ومواءمة الحركة القصصية الذي يسبح داخل دواماتها مؤثراً ومتأثراً . وقد كان ضياء أيضاً ركاباً جديداً أضيف إلى موقع القصة القصيرة المصرية . وعلى الرغم من أن ضياء كان غزيراً في الإنتاج القصصي إلا أنه كان مقلداً في فن الرواية فهو لم يبدع سوى ثلاث روايات فقط خلال عمره الأدبي القصير .

## الرواية في ابداع ضياء الشرقاوى

ليس من شك في أن ضياء الشرقاوى قد دخل عالم الرواية من باب القصة القصيرة واستطاع في هذا العالم الرحب الواسع أن يثبت قدمه ويوطد مكانته الأدبية .. وأن يستكمل المسيرة الذى بدأها بالقصة القصيرة بهذه الأعمال الرائعة التى خلدت اسمه في مجال الإبداع الروائى وسطرت اسمه في سجل روائى عصر الرواية الجديدة ، حتى لقد قال عنه الأديب الناقد د . نعيم عطية « قليل جداً من أدبائنا من أدرك روح العصر قلد ضياء الشرقاوى ولهذا فقد جاء الكثير من أعماله الأدبية متقلداً عن كتابات رفاقه ، وإذ نضع هذا الأديب ذا الحس النبىء والحدس المتوقد في طليعة أدبنا المعاصر ، فليس من قبيل الحماسة المفرطة بل من قبيل الإدراك لجوهره والاعتراف بفضل ريادته » . وتعد رواية الحديقة التى صدرت مكنمة في ثلاث أقسام هي أول عمل بدأه ضياء وكان في بدايته عبارة عن قصة قصيرة نشرت في مجلة النخلة عام ١٩٦٦ ثم حوله ضياء إلى رواية صدرت في إبريل ١٩٧٦ . كما أصدر ضياء ثلاث روايات أخرى إحداها لم تستكمل لرحيله المفاجئ في نوفمبر ١٩٧٧ وهى رواية « أنتم يا من هناك » (١) هذه الروايات هي « مأساة العصر الجميل » (٢) و « الملح » (٣) . وروايات ضياء كلها تأخذ شكل التقسيمات فكل منها مقسم إلى ثلاثة أجزاء ، فرواية الحديقة تنقسم إلى ثلاثة أقسام ، كل قسم يحمل سمة تختلف عن القسم الآخر فالقسم الأول عنوانه « الحديقة » والثانى « عيون الغابة » والثالث « الصوت » كذلك رواية « مأساة العصر الجميل » فقد قسمها ضياء هي الأخرى إلى

(١) أنتم يا من هناك ( مخطوط ) نشرت فصولها في مجلة أقلام العراقية العدد ٦ سنة ١٩٧٣ .

(٢) مأساة العصر الجميل ( مجموعة بيت في الريح ) دار المعارف ١٩٨٠ ص ٦٠ .

(٣) الملح : الهيئة المصرية العامة للكتاب ( ١٩٨٠ ) .

ثلاثة أقسام القسم الأول عنوانه « على هامش العصر الجميل » والثاني « فصل في الجحيم » والثالث « أفراح الجسد » كذلك رواية « الملح » مقسمة هي الأخرى إلى ثلاث أقسام القسم الأول بعنوان « القاع » والثاني بعنوان « النهر » والثالث بعنوان « التابوت » وقد كانت هذه التقسيمات التي خفلت بها روايات ضياء الشرقاوى من دواعى إستكمال معماره الفنى عن طريق الأدوات الحديثة التي تستلزم فى أبنية الرواية وهياكلها ابتداء من اللغة ومروراً بجميع التيارات الحديثة التي تلجأ فى تصميم عالم الرواية (١) : « لماذا لا نحول كل عمل نقوم به إلى مختبر ، فيه عنصر اللعب ، نجرب فيه لغة جديدة للسرد ، طريقة جديدة للقبض على الموضوع ، أى نلعب حتى لا يمكن القبض علينا على طريقتنا الفنية بسهولة وحتى لا نمل اللعبة » . من هذا المنطلق دخل ضياء مغامراته الإبداعية مع القصة والرواية . فقد كانت هذه الأشكال الأدبية هي مختبره ومعمله فى استنباط معارفه فى جديد الأعمال إضافة إلى التاريخ الطويل لفنون القول والحكى .

#### ١ - الحقيقة :

إلى رواية الحقيقة نجد هذا المعمار الجديد الذى ينقسم إلى ثلاثة طوابق .. كل طابق يسكنه مستوى من البشر لهم همومهم ولهم عالمهم ولهم قضاياهم ولكن الجميع يرتبطون بذلك المعمار وذلك البناء من خلال أعمدة واحدة وهيكل واحد يتوحدون فيه لإعطاء الأثر الكلى لهذا العمل الروائى « فنحن فى القسم الأول نجد تلك الحقيقة المجلبة التي أهملت منذ فترة طويلة حتى

---

(١) الرسائل الأدبية للمرحوم ضياء الشرقاوى ( أعدتها وعلق عليها : محمد الراوى ، مجلة القصة العدد ١٨ ديسمبر ١٩٧٨ الرسالة الثانية عشر ) ص ١٢٨ .

تكلست أرضها وتحجرت جذور أشجارها وعم الخراب كل أنحاءها . ولكن النفس البشرية التي لا تعرف اليأس ولا القهر تصمم على احياء هذه الحديقة وإعادتها إلى سابق عهدها أيام الجلود الأول . ويقوم بهذه المهمة شيخ مسن رسم الدهر على وجهه علامات كثيرة أكثرها يمثل الصبر والمثابرة ويبدأ هذا الشيخ وابنيه في هذه المهمة المحنونة ، وتقف لهم الطبيعة بالمرصاد فالأرض مرتفعة عن القرية ثلاث أمتار الملح غطى معظم أجزاءها حتى تكلست وهي تحتاج إلى معدات وآلات وفترة طويلة جداً حتى تعود إلى سابق عهدها . ويقاوم العجوز كل الظروف من أجل فرض إرادته على الجميع حتى يصل إلى خلق يوتوبيا حقيقته . وتتوحد إرادة العجوز مع إبنه مع تلك الفتاة التي أحبت الإبن الكبير وقبلت العمل معه في الحديقة كأهل يداعب خيالها في بناء يوتوبيا ذاتية تجمعها مع زوجها .. ولكن أبناء الرجل يسقطون في الطريق ويظل الرجل متوحداً مع نفسه وتظل الفتاة يداعبها نفس الأمل ونفس الخيال والعمل قائم على قلم وساق في الحديقة ولكن دون جدوى فالطبيعة تتحدى العجوز والعجوز لا يكل ولا يمل ويقبل التحدي ، ويقرب العجوز من الفتاة ويتوحدان معاً من أجل بقاء روح المقاومة والصبر والمثابرة في سبيل استمرار العمل في الحديقة .

الموضوع كما هو واضح (١) - بسيط لكنه إنساني ، عميق ، يؤكد إرادة الإنسان وقدرته في مواجهة الطبيعة ، وقد سبق أن عالجه كتاب كثيرون - لعل من أهمهم هيمنجواي في « العجوز والبحر » لكن قدم الموضوع أوجدته ليس هو القيمة النهائية في الفن ، المهم هو كيف يكتب ؟ وتجذب شخصية البطل في هذا الجزء أنظارنا بما فيها من خيال حالم وإصرار عنيد ، ونلاحظ أن الكاتب لم يهتم عند تصويرها بالزمان والمكان الخارجيين بشكل قاطع ، لكنه أعطى أولوية للزمن الداخلي ، وتعتمد أن تكون الحديقة ذات دلالة مكانية هامة لتكون أكثر تعبيراً عن فكره . وفي الجزء الثاني من الرواية يذهب أحد الشبان لبيت خطيبته أثناء تغيبها في عملها ويدخل

---

(١) حديقة ضياء الشرقاوى : محمد السيد عيد ( مجلة القصة العدد ١٨ ديسمبر ١٩٧٨ ص ١٥٢ وما بعدها .

حجرتها ، يعثب بأشياءها وعند مجيء الخطيبة تكتشف عبثه ، تشعر أنه كان يعثب بملابسها الداخلية ، تتضايق ، وعندما تحاول ترتيب أشياءها يسقط خطاب غرامى قديم من أحد الكتب فتتصور أنه قرأه . يدعو الشاب خطيبته لزيارة خاله ( ابن مؤسس الحديقة ) فى قريته التى تبعد عنهم مسافة ثلاث ساعة بالعربة . وبعد محاولات لإثباته عن الذهاب تضطر لأن ترافقه إلا أنها تظل طوال الرحلة تتخيل أنه يدبر مؤامرة لانتزاع اعتراف منها بعلاقتها القديمة ، ويدور صراع داخلى فى نفسها ، يتبعه كاتبنا خطوة بخطوة حتى يصل إلى منتهاه مع نهاية القصة . بعد فترة يصل الراكب إلى القرية ، يقطع الطريق إلى بيت الحال ، ثم إلى الحديقة فى جو مخيف حقاً ، مصحوب برعب حقيقى . مفرداته : الحية التى تأكل بيض الحمام فى الأبراج ، القبر الموجود فى الحديقة ، والذى يحوى بين جنباته رفات أحد أحفاد الجد المؤسس من امرأة غريبة ، لأنه كان يرفض زواج أبنائه من الغربيات ، الساقية التى سقط فيها ابن الشيخ المسن ومات .. إلى آخر هذه الأشياء القائمة . وتتماسك الفتاة رغم صراعها المكثوم مع خطيبها ، يعودان إلى البيت . وعند خروجه تضع له الخطاب فى جيبه كأنها تقول له : إن ماضى ملكى وحدى .

.. الحديقة فى هذا الجزء لم تعد تمثل الطبيعة التى يصارعها الإنسان ، بل أصبحت مجرد مكان للحدث ، أما فكرة هذا الجزء فتختلف تماماً عن فكرة الجزء الأول ، إذا أنها تدور حول السؤال التالى : هل ماضى الفتاة قبل الزواج ملكها وحدها أم ملك الزوج أيضاً ؟ .

وفى هذا الجزء يكسر ضياء الشرقاوى أيضاً وحلته الفعل التى يعدها التقليديون ركناً أساسياً فى الأعمال الدرامية ، بل ويعرض لنا أشخاصاً لم نرهم فى الجزء الأول إطلاقاً ليبدور حولهم الحدث والسؤال هو : هل كان المؤلف واعياً لما يفعل أم أن الرواية أفلتت من يده ؟ لا أعتقد . والحديث للناقد القاص محمد السيد عيد ( إن الأمور قد خرجت من يد المؤلف لتسير على

هذا النحو خاصة وأنه طالما اهتم بالبناء القصصى وكتب فيه . وأغلب ظنى أنها محاولة مقصودة لتحطيم الأفكار التقليدية فيما يتعلق برحلة المغزى والحديث والشخصية .

وفى الجزء الثالث من الرواية نجد أن الوريث يتزوج من امرأة يتفق معها أن يكون مهرها شجر التفاح الذى يزرعه فى قلب الحديقة . قلبها نفسه ، وتمر الأعوام وتوشك الحديقة على الإثمار فيحاول الرجل أن يشتري أشجار التفاح كى يدفع مهر زوجته إلا أن إحدى العرافات تخبره أن الأرض لن تثمر إلا بعد ثلاثة أصياف أخرى وبعد أن يروىها الدم . يعتقد الرجل أن الدم هو دم ولده . فيحاول جاهداً أن يجنبه هذا المصير ، يهدد الحديقة رجال أغراب لا يعرف الرجل لهم أصلاً ، وذئب جبان يقرر الرجل مواجهته وقتله إلا أن الذئب لا يمكنه من نفسه . يذهب الرجل إلى المدينة ، يقضى فيها ليلة كاملة . يشتري أشجار التفاح بعد أن يعود إلى قريته ، ينام فى العراء إنتظاراً للذئب يأتبه الذئب غرة يصيبه فى يده يصر على المقاومة يتربص له فى مكان آخر رغم الإصابة يصرعه الذئب ، تشرب الأرض دمه وتتحقق النبوة وتنتهى القصة . هكذا يعود ضياء إلى موضوعه الأصلي مرة ثانية بعد جولة طويلة فى الجزء الثانى ، يعود ليعزف نفس النغمة بطريقة أخرى أخصب خيالاً وأكثر شاعرية ويثرىها بالدفاع عن الحديقة الأمل بمجهود الإنسان وقدره وعمله الشاق ضد الأخطار المحيطة به .

هكذا كان ضياء الشرقاوى فى مختبره الروائى وفى معمله الجديد فى شكل الرواية ، فالرواية لا تصور لنا حياة الأجيال المختلفة فى صراعهم مع الحديقة بشكل متسلسل متلاحم يرث فيه السلف الخلف بل تجسد لنا فكرة صراع الإنسان ضد الطبيعة من خلال ثلاث بؤر مختلفة وثلاث أطر متباينة . ولا نستطيع أن نقول أن الرواية ككل تربطها عقدة واحدة تلتقى فيها جميع الحيوط التى بدأت مع بداية القصة ، بل نحن أمام ثلاث أجزاء متجاورة

ليست متنامية حاول المؤلف من خلالها أن يصور لنا فكرة محددة وهي صراع الإنسان ضد الطبيعة .

## ٢- أنت يا من هناك (١)

لا أعرف كيف يبدأ الأمر وعلى وجه التحديد ؛ ولكنني حين عدت من المقهى قرب منتصف الليل وجدت زوجتي وولدي جالسين في الغرفة الأمامية . كنت قبل أن أذهب إلى البيت قد رأيت نور الغرفة الأمامية ، وهي مخصصة لاستقبال الضيوف ، مضياء ، والنافذة مغلقة ، في البداية ، في الأيام الأولى ، ولم يكن قد اكتشف الحقيقة غيري ، كنت أحسب أن عالمنا هذه الجدران ، وأنتنا بمجرد أن نغلق نافذة غرفة النوم وباب الشقة -نصير وحدنا- في عالمنا الصغير والخاص ، حتى اكتشفت هي بنفسها ذلك العالم الصغير والخيف الذي يكمن ويمتد وراءنا ، وراءنا مباشرة ، أسفل نافذة غرفة النوم ، وكان هو الجدار الذي يفصلهم ، بطل القصة أو ضياء وولده وزوجته ، عن المقابر المتناثرة أسفل النافذة وأنهم خرجوا من مقابرهم وناموا فوق الأرض ، وأنتنا ننام معهم وهم متناثرون حولنا مغمضون أعينهم .

تركني اكتشف المقابر خارج النافذة كما اكتشفها زوجته يوماً ما . وفي السطور الأولى من قصته اعتقدت مخطئاً ( والكلام للقاص محمد الراوي ) أنه سيقص على حدث هام وقع لأمرته الصغيرة لكنه عالمه الخاص الذي عايشه واقعاً مجاوراً ، مباشراً وحاداً : فهو كلما نظر من النافذة يرى المقابر أسفلها . ثم يبدأ هذا الواقع يفرض صورته ومكوناته على فنه في المراحل الأخيرة ، فيلوح في القصة مسكنة الخاص الغرفة الأمامية التي تطل على الشارع ، وهي غرفة الضيوف ، الغرفة الخلفية التي تفتح نافذتها على المقابر فلا يصارح زوجته في البداية بما وراء النافذة ويدعها تستشف وحدها هذا العالم ويلتقط الفنان هذا العالم ليظهر في قصته ، فتوقظ المقابر الخوف

(١) أنتم يا من هناك : المغامرة الابداعية ( دراسة نقدية في أدب ضياء الشرقاوي لمحمد الراوي ) مطبعة الكلمة الجديدة ص ١٠ وما بعدها .

القديم من المجهول وهو خوف ميتافيزيقي غامض في مواجهة الموت والعدم ويعاوده هذا الخوف في قصة « المراقبة » التي تؤكد مدى ارتباط واقع الفنان بعالمه الفني : (١) « في البداية درنا خلال الحجرات الثلاث ، أنا وزوجتي تتبعنا صاحبة البيت ، وكان ذلك بالليل ، تبسم وتثرثر قالت وهي تلامس كتف زوجي إن هذه الحجرة هي أنسب الحجرات للنوم ، وكانت هذه الحجرة بعيدة في آخر الدهليز بجوار دورة المياه ، فنظرت إليها زوجتي وابتسمت ، فابتسمت أنا أيضاً وأشارت زوجتي إلى النافذة ، فقالت صاحبة البيت إنها تفتح على حديقة صغيرة ( تقصد المقابر ) فشعرت بالإرتياح وفكرت بأن الحجرة صالحة جداً لأن أعمل بها طول الليل ، ثم نظرت إلى الحجرة المقابلة . نفس الحجرات التي في قصة « الامتداد » تجدها في قصة « المراقبة » يضاف إليها دورة المياه التي تقع بالقرب من حجرة النوم وهي الحجرة الخلفية والتي تزيدها عزلة عن بقية المسكن . في القصة الأولى الامتداد توحى المقابر خلف النافذة توظف فيها هذا الخوف الذي عملاً القلب وتقوم الخيلة بدورها ، والخيلة عند ضياء تعمل بطريقة خاصة معقدة ، فهي عميقة وسحيقة العمق ، كثيرة الاحتمالات للموقف الواحد ، والفعل الواحد والشخصية الواحدة ، احتمالات للموقف الواحد بعضها يتحقق ولا يتحقق البعض الآخر ، أو هي تظل تلوح بإمكانية التحقق حتى نهاية العمل : فالموتى يخرجون من مقابرهم وينامون على الأرض أو هم ضياء : وأسرتهم أو أبطاله — ينامون معهم متناثرون حولهم مغمضون أعينهم ، وفي القصة الثانية ( المراقبة ) تعيش وراء جدران الحجرة الخلفية ( شخصية مجهولة ) غير محددة الملامح ، شخصية مجهولة غامضة ، في جو مشع بالغموض والحذر تضيف إلى الإحساس بقرب الموت ثقلاً آخر .

في البداية كانت المقابر ، والآن هناك من يراقب ويتصنت ، مجهول الهدف والغرض وتتراكم المخاوف فهو عالم غامض مخيف والمجهول دائماً يسيطر على مساحات كبيرة من وعي أبطاله . الخوف ممن ؟ أى ترقب ملغز ؟

ولمّا إذا مسكنه بالذات الذى يستحلب منه قطرات الرعب من المجهول حيث تنقطع أو تتوقف علاقات غامضة فى إمكانها أن تتحقق دون سواتر أو جدران، ولكنها تظل عند حالها .. علاقات مشوهة ، لا تم ، ولا تتحقق ورغبات دفينّة يتهدها الخوف من السقوط والتسليم بشيء ما ، وتكن خلف هذه العلاقات المشوهة والتي لا تتحقق ، عاقته هو شخصياً بأبيه فهى رواسب قديمة رسبت فى عقله الباطن وجاء الوقت ليظهرها فى أعماله الإبداعية وليتوحد مع الخوف والرغبة وليخلق من عوالم الحديقة والمقابر والمقاهى والليل والسواد أدباً جديراً بأن يقرأ وأن يتطهر منه الجميع .

### ٣ - مأساة العصر الجميل (١)

نحن فى غرفة بالطابق الثالث والثلاثين فى عمارة بمدينة ما ، رجل وامرأة صعدا إلى تلك الغرفة الشاغرة للقاء ما ، وهما فى انتظار من صعدا للقائه . من ينتظران ؟ وهما يتحاوران حواراً هو مادة القصة كلها ، وعلينا أن نلتقط نحيوط هذا الحوار حتى نتبين ملامح القصة وجوهرها وأن نعى جيداً ما تحويه المادة الحوارية التى توخاها ضياء الشرقاوى فى تضاريس هذا العمل الصعب ، فإننا نجد أن ضياء قد استخلم بعض الأساليب المسرحية فى بناء قصته ، ففضلاً عن الحوار الممتد بطول القصة تبلو بعض الفقرات كأنها إرشادات مسرحية ووصف للديكور الذى لا يتغير على مدى القصة كلها المؤلفة من ثلاثة أجزاء هى ( على هامش العصر الجميل ، فصل فى الجحيم ، أفراح الجسد ) ستة أيام هو العمر الزمنى للقصة والذى لا يعيه شخوصها من أول بدايتها حتى انتهائها ، فمن خلال هذه القصة يصور لنا ضياء الشرقاوى جوهر المأساة ، حين يصعد إلى الطوابق العليا هذا الرجل وهذه المرأة ولا يعرفان لا النزول ولا مقابلة هذه المرأة الوهم التى ينتظرونها لأمر ما . « إنك لا تستطيع أن تذهب بعد أن جئت . كتب عليك الهلاك لو سرت لك نفسك النزول من حيث أتيت ، أما إذا بقيت فليس أمامك

(١) مأساة العصر الجميل ( مجموعة بيت فى الريح ) دار المعارف سنة

سوى الابتذال ، الكذب هو قلربنا ، هو ما يجب « ستقولين سأهبط على قدمي ثلاثة وثلاثين طابقاً ، هه ، ستقولين ذلك بلا شك ، ولا تعرفين ما معنى الطوابق العلوية ، لا تعرفين ما وراء هذه الأبواب الكثيرة المغلقة . إن البوابين أنفسهم والقائمين على شئون هذا المبنى لم يعودوا يعلمون الكثير عن هذه الطوابق العلوية أو أهلها ، فلربما أتت أعوام كثيرة على بعضهم دون أن يصعد إلى هنا ولو مرة واحدة » . هذه هي المساحة التي تدور فيها قصة مأساة العصر الجميل ، وقد بنى ضياء الشرقاوى معماره الفنى لهذه القصة على النقى المستمر ، فرى الرجل يقول عن المرأة العجوز ساكنة الغرفة الداخلية سوف تدهشين من جمالها حينما تريها ، ويمضى قائلاً « ربما ما رأيته من ثقب الباب صورة من آلاف الصور المتعاكسة لها » ثم يقول « ابعدي مرآتك عن الثقب وإلا رأيت صورتها القبيحة منعكسة عليها فجأة » .

يدخل ضياء الشرقاوى إلى عالمنا من خلال هذه القصة عن طريق الإيلام والرعب ونفذ إلى مكن الدمل فى أعماقنا فيضغط عليه لينهبنا إليه حتى لا تستغرق فى نسيانه ونتوهم علم وجوده ويقف ضياء بذلك فى صف الكتاب الجادين الذين أبوا على أنفسهم أن يكونوا منافقين متملقين ، مصورين القبح على أنه الجمال بلذاته ، واللمامة على أنها أرق مدارج الوسامة ، إنه يزيل المساحيق عن وجه الإنسان فتبلو البثور والبقع الحمراء ، إنه يسقط القناع الملون فتبلو الجمجمة لذلك نسمع المرأة فى هذه القصة تصرخ « اطفى هذا النور اللعين » ولهذا أيضاً كان الجردل والفضلات والروائح الكريهة من العناصر الأساسية فى خواء هذه الغرفة الإنسانية ونحو كثير من الأحداث المدسوسة والجانبية من خلال إخراج الفضلات والروائح ومشاهدة المناظر من النافذة وقراءة الجريدة الوحيدة آلاف المرات والى تبلو قراءتها وكأنها للمرة الأولى ولا شك أن الشخصية الثالثة فى القصة وهى شخصية

العجوز من أشد الشخصيات جاذبية و غموضاً، تتضارب الأقوال حولها كما رأينا وتلتف بفضائية تزيد من سحرها وفتنتها ، كما تزيد من حيرتنا نحرها . وقد تكررت هذه الشخصية الغامضة في العديد من أعمال ضياء الشرقاوى في القصة القصيرة ، فقد استهوت الشخصية الغائبة التي يلور عنها الحديث دائماً بما يبرز سماتها ويبين طبائعها في أعمال مثل « بيت في الريح » و « الملاحظات الليلية » و « المرايا المتعاكسة » و « المراقبة » و « ذئاب صغيرة » .

ويبدو ضياء الشرقاوى في « مأساة العصر الجميل » متأثراً بفرائز كافكا وعلى الأخص في تصويره لشخصياتها ومساغها ، شخصيات غامضة ، موحية ، هلامية ، متغيرة ، لا يمكن تحديدها ولا الإمساك بها . وتعد هذه المرأة الأسطورة هي خير مثال لتلك الشخصيات التي تأثر بها ضياء الشرقاوى بفرائز كافكا وغيره من المبدعين الأجانب الذين أبتكروا كثيراً من أدوات التكنيك في القصة والرواية ، والمرأة الأسطورة في قصة « مأساة العصر الجميل » تتواجد في فكر وعقل الرجل والمرأة في الجزء الأول ، وفي الجزء الثاني تتواجد المرأة الأسطورة في خيال المرأة بينما الرجل غارقاً في نومه ، أما الجزء الثالث والذي يتم فيه الفعل يعد أسطورياً للتواصل الإنساني فيرمز إلى الخروج من ربة القدر الذي لا فكاك منه ففيه تعطى المرأة كل خيالها عن نفسها إلى المرأة الأسطورة التي تبدو جميلة ورائعة .

ففي « مأساة العصر الجميل » يطارد الإنسان نفسه ووهمه حتى يستكشف داخله تلك الرؤى التي تفسر مأساة هذا العصر الذي يسمى نفسه دائماً ويستمرار العصر الجميل .

#### ٤ - الملح (١)

تعد رواية « الملح » آخر أعمال الأديب الراحل ضياء الشرقاوى وقد صلت هذه الرواية بعد رحيله بعامين تقريباً عن الهيئة المصرية العامة

---

(١) الملح ( الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٠ ) .

للكتاب . ، وهى من الأعمال التى جمع فيها ضياء كل عنفوانه القصصى والفنى ويتمثل فيها كل إبداعه الأدبى ومعماره الفنى ونسيجه الدرامى المتميز . وهى مرحلة متقدمة عند ضياء بعد صلور « الحديقة » و « مأساة العصر الجميل » و « أنتم يا من هناك » استلهم فيها ضياء عنصر الزمن وتياره الذى يشبه الزمن الموسيقى الذى يولد ويموت ببداية العزف ونهايته استخدماً درامياً من خلال مجموعة من الشخصيات التى لها طقوسها وتقاليدها ومكانها الداخلى التى تعتمل فيه كل أحاسيسها ومشاعرها وطقوسها الغريبة ورواية الملح تثير التساؤلات التى طرقها من قبل رواية « الصخب والعنف » لوليم فوكنر ورباعية الإسكندرية للورانس داريل التى تشبه إلى حد كبير الجزء الثانى من رواية الملح الذى أطلق عليه اسم « البحر » فقد جاء النسيج الروائى لهذا الجزء شبيهاً شبيهاً كبيراً بأحداث الجزء الأول من رواية لورانس داريل « رباعية الإسكندرية » والذى عنوانه « جوستين » من ناحية المكان والشخص وبغض الأحداث . كما يتضح فى رواية الملح أيضاً نفس تأثير تيار الوعى الذى برع فيه جيمس جويس فى رائعته « عوليس » من خلال نفس المعمار وشخصيات هى أقرب من ناحية الذهن والعقل والتشوش والغرابة وربما أيضاً أن ملامح شخصية مستر بلوم تجيم على جو رواية الملح وأن تلك الساعة ٢٤ ساعة فى دبلون عام ١٩٠٤ التى قضها بطل رواية عوليس تشبه إلى حد ما ذلك الزمن التى قضته تلك المرأة العاهرة تبحث لابنها عن أب فى شوارع القاهرة وميادينها « ابن من هذا ؟ ابن اسماعيل ، أم مبروك ، أم جميل ، أم ابن القاهرة كلها » ونهم تلك المرأة على وجهها فى أنحاء القاهرة تبحث عن أب لهذا الجنين الذى يتحرك فى أحشائها وتذهب إلى الرجل التى تعتقد أنه أبوه ولكنه يطردها برفق خوفاً على سمعته وخوفاً من أخيه الصغير الذى يحاول أن يحصل على الأرض لنفسه ، وتتجمع داخل المرأة نذر كثيرة من الألم والسعادة والخوف والحيرة والأمل والواقع ، ويستلهم ضياء أيضاً تيار وعية فى إستحضار مخبره اللغوى وتشكيله المميز فى ألفاظ موحية معبرة يرتبها فى تشكيل خاص وملمس مواز لعناصر الإبلاغ الداخلى عنده فى

سبيل تجسيد وتكوين هذا العالم الضخم الذى يتهاوى فى القاع ويرقص على  
موسيقى الألم والانسحاق

وتمسك ضياء مخيوط شخوص هذا الجزء من الرواية فى براعة واقتدار  
ويظل خلف أو داخل هذه الشخوص يستحلبها ألمها وأملها فحين راودها الأمل  
بأن لبنها سيكون فى منبعه الأصيل الشرعى أحست بأن الدنيا كلها لها (١) :  
- قال لها أذهبي إلى البيت .

مد يده فى جيبه وأعطاه المفتاح ، ما كاد يلامس أصابعها حتى تفج  
فى داخلها ذلك الإحساس نفس الإحساس مختلطا برائحة البيت ، باللون ،  
بالدفء بكل شيء فيه .

وتعود إلى البحث مرة أخرى كما كان يفعل أورفيوس دائماً .. وتذهب  
إلى الجامعة تبحث بين طلبتها عن أب لابنها الجنين (١) : « ما كادت تقترب  
من باب الجامعة وترى الحارس حتى رفعت حقيبة السوداء إلى أعلى قليلاً  
وبيطه ، وتظاهرت بأنها تفتحها ، ابتسمت له ، عملة رخيصة تدفعها فى  
الانحطاط الضيقة ، فهز رأسه ، عملة قديمة علمها إياها ، شقت طريقها إلى  
الكافتيريا ، ألقت نظرة إلى ساعة الجامعة . تعرف مواعيدها شلل صغيرة من  
الطلبة والطالبات فى الأركان ، مكان صار أليفاً ، كأنه جزء من البيت ،  
والشمس تملأ الحديقة بالضوء اللامع وتغرق المباني القديمة .

لم يكن هناك إلا الصمت فى الصالة ، وفى الغرفة الداخلية وفى الغرفة  
الأمامية ، وفى الردهة نفس الصمت الأليف ، نفس الصمت الدافئ ،  
حتى يأتى وتبذر شفتاه الكلمات والضحكات فيحيل الصمت ويلد رنيناً  
وإيقاعاً ، حتى يأتى فيموج البيت بالضجة والندوار ، ويفرخ الدفء والأمان .  
: وخلال يومها الطويل تلور « زاهية » أو « فوزية » « أو غنايات »  
فهذه الأسماء تتكرر طويلاً خلال شخصية هذه المرأة .. تلور فى شوارع  
القاهرة وميادينها وباراتها ومقاهيها تبحث عن هذا الشيء الضائع .. أحياناً

(١) المصدر السابق ص ٣٤ .

(٢) المصدر السابق ص ٣٣ .

تراودها فكرة إعادته مرة أخرى إلى طمى قاع النيل .. وأحياناً تلخ عليها  
الأمومة بشدة فتتمسك به وتبحث عن أبيه مرة أخرى (١) «قادر الحصان  
إلى الحظيرة قامة طويلة في ضوء القمر ، بين الأشجار ، ملأت كوبها  
مرة أخرى :

— أنه ولدك :

لم يجب :

— فقط كن أباه .

ارتطمت يدها بالكوب فوق وقع على الأرض ، سمعت صوت انغراسه  
في الطين :

— ابنك أنت .

غمغمة الأشجار ، وظل الأوراق والجذوع الداكنة .

— ليس ابن منصور أو مبروك أو جميل أو إبراهيم أو غنايات ..  
لأنه إبنك أنت . له عيناك وكفالك ووجهك الأسمر المستدير .. لأننى أراه  
كما أراك أماً . أراه بوضوح .

صوت طفل يبكي خلف نافذة غريبة .

— أن يموت فعناه أن تموت أنت . أحبه لأنه مثلك وليس مثل منصور  
أو جميل أو أى إنسان آخر لأنك لست مثلهم .. لأنه ليس مثلهم .

وينصحها زملاؤها في هذا الآتون المظلم . آتون الضياع أن تتخلص  
من جنينها حتى تتفرغ للعمل أو أن تذهب إلى الإسكندرية . وينهى الجزء الأول  
من رواية «الملح» :

من خلال معمار الجزء الأول نجد أن الزمن في هذا الجزء ليس زمناً  
واقعياً إعتيادياً ؛ بل إنه زمن متحرك غير مستقر . . . والزمن

السائد في الرواية هو زمن نفسى .. زمن فكرى ذو مرونة نفسية كبيرة .  
وقد كانت عملية البحث المضمنى والتنقيب النفسى الداخلى عن الأب ذات  
دلالات عميقة جسدتها هذه المرأة من ذهنها وفكرها وانسحاقها .

في الجزء الثانى من رواية الملح والذى يدور في مدينة الإسكندرية ،  
تنقل المرأة إلى ثغر الإسكندرية حيث البحر الذى يتصادق معها ، وتقطن  
شاليه على شاطئ البحر مع رجل عجوز وأحد الأطباء ، ومغنية أوبرا في  
انتظار عودة اسماعيل من القاهرة .. وأثناء تلك الفترة التى بدأت في ١٧ يونيو  
يتحرك الجنين في أحشائها يذكرها بوجوده .. وتحس به يهدأ من أجلها  
ويثور من أجلها ثم يصمت فترة من الوقت ثم يعاود الحركة . كذلك تتصادق  
المرأة مع البحر . وتحس به هو الآخر يهدأ من أجلها ويثور من أجلها ويلفظ  
كثيراً من الجثث الخضراء تعاطفاً معها .. المرأة تشعر بشيء من الأمان مع من  
تصادقهم ، العجوز يمثل عنصر الطيبة والنقاء وعلى ذلك يرتاح له الجميع  
حتى إنه عندما يخفى عند الأب داخل الكنيسة ، يبحث عنه الجميع في  
كل مكان .. لازالت المرأة تنتظر عودة اسماعيل من القاهرة .. وهى تكره  
أن تقف من الزمن موقفاً أخلاقياً نابعاً من هذا الانتظار .. منصور وعنايات  
يمثلان بالنسبة لها الماضى بكل توابعه .. يصل زكريا أخو اسماعيل ولا يصل  
إسماعيل يتحرك الجنين في أحشائها منلراً .. تنقل المرأة بين أنحاء الإسكندرية  
ما بين البحر والغابة ومستشفى المبرة والجبانة معظم النفايات تشترك في تحريك  
الحدث مثل ما حدث في « مأساة العصر الجميل » الجميع يشمون العرق ..  
ويتفتنون دخان البايب .. هذا الجزء من القصة به تأثيرات من رباعية  
الإسكندرية حيث تدور حوادثها في أنحاء الإسكندرية بين الكاتب لورانس داريل  
وفتاة يهودية وعجوز وبعض الموظفين والضباط وحلاق سيدات تأثيرات  
رباعية الإسكندرية تتبدى في معمار هذا الجزء من رواية « الملح » التى  
تخيم عليه سمة الروائع — فشاطئ البحر رائحة اليود ، وفي مستشفى المبرة

رائحة الزول - داخل الشاليهات رائحة العرق ، داخل الذات رائحة النفس ..  
الجنين في بطن المرأة يمثل الأمل التي تحيا له ومن أجله .

نسيج هذا الجزء يخرج من مختبر اللغة ويتحد معه تيار الوعي مع شيء من الرومانسية لم تعهدها في أعمال ضياء السابقة كذلك فإننا نجد في الجزء الثاني كما في الجزء الأول والثالث احتفاء ضياء باللقطات السينمائية المقسمة إلى مقاطع وكادرات يتبلى من خلالها هذه اللحظات النفسية التي تعبر عن مكنون شخصها .. وتبلى اللغة وهي تتجمع كتلك التجمعات التشكيلية التي كان يقسم بها ضياء في قصص المرحلة المتأخرة حيث كانت اللغة هي المفجر الحقيقي للأحداث الدرامية لهذه القصص . وقد أضاء ضياء من خلالها كل الكادرات الصغيرة التي تتكون منها رواية « الملح » ونحن نلاحظ في الجزء الثاني من هذه الرواية أن بعض الشخصيات التي كانت موجودة في الجزء الأول قد اختفت وحلت محلها شخصيات جديدة .. وإن كان ثمة ظلال لبعض شخصيات الجزء الأول موجودة في هذا الجزء مثل إسماعيل ومنصور وفوزية .. كذلك فإن شخصيات مغنية الأوبرا والعجوز والدكتور قد تداخلت من خلال هذه الكادرات السينمائية لتكون أحداث الجزء الثاني من رواية « الملح » وهو الجزء الذي أطلق عليه « البحر » وقد كان شاطئ بحر الإسكندرية هو مسرح أحداث هذا الجزء وواضح من زمان هذه الأحداث أنها كانت تقع في أوائل هذا القرن .

وفي الجزء الثالث من رواية « الملح » والذي أطلق عليه عنوان « التابوت » نجد أن ضياء الشرقاوي قد حول أحداث الرواية إلى قرية بعيدة بجوار الجبل يمتلك زمامها بعض العائلات الكبيرة من ضمنها عائلة آل شريف وهو والد إسماعيل .. ويقوم زكريا شقيق إسماعيل بتجميع الفلاحين وتسليمهم للسلطة ويخلق مجال لبذور الثورة أن تتجمع في الصلور عن طريق « فوزي » الذي يحاول دائماً أن يدفع لينصل سكينة في قلب زكريا وقد تحول ضياء بعد ذلك إلى خط درامي موازيا بين الأحداث الجارية في روايته وبين أسطورة

إنزيس أوزوريس في محاولة لتجسيد الواقع الحالى مع الواقع الأسطورى من خلال محاولة زكريا للاستيلاء على أرض أخيه إسماعيل الأب الشرعى لابن زاهية الشخصية التى تكاد تكون محور العمل كله ، ويعمق ضياء أحداث التابوت الذى تجمع له الأخشاب من الشجر المر من أنحاء مصر لصناعته . وفى الخط الموازى الآخر يسير زكريا فى نفس الاتجاه بإرسال أخيه إسماعيل ضمن الفلاحين إلى السلطة لتستخلمهم فى حربها مع أعدائها .. وينتظر الجميع الميلاد حتى يعود حور من إنقاذ أبيه والقضاء على طغيان عمه ست إله الشر المتمثل فى زكريا .

. استخلم ضياء الشرقاوى فى هذا الجزء كل ما قد تم استخدامه فى أعماله القصصية والروائية السابقة من تكنيك حديث وأدوات قصصية متقدمة]] من لغة وتشكيل وعبث وتجريب ولقطات سينائية وتيار وعى واستطاع أن يعبر فصلا عن فنية هذا الشكل الحديث للرواية وأن يقيم بناءً ضخماً لروايته « الملح » .

### المضمون عند ضياء الشرقاوى

يصف « آلان روب جرييه » أحد أقطاب القصة الحديثة بأن الأعمال القصصية الحديثة ظاهرها الموضوعية المحايدة ولكن باطنها ذاتى غير محايد . وقد استقى « روب جرييه » مقولته هذه من المنطلق الذى يشير بأن الإنسان .شغول بعواطفه وإنفعالاته بحيث يبدو لنا العالم فى ضوء هذه الرؤيا المسطرة على عالم الذات الضيق وقد تخلى عن واقعته المحايدة الشائعة واتخذ لونا جديداً وشكلاً مغايراً ، فإذا به لم يعد العالم الواقعى المعروف لنا جميعاً . بل صار عالماً خاصاً معيناً تسيطر عليه قوانين ذاتية ومعايير ميتافيزيقية تغير من معالم الأشياء والأماكن والكائنات فى ضوء هذا التكيف الجديد .

والمضمون فى عالم ضياء الشرقاوى مضمون متفجر منبعث من داخل الشكل إلى خارجه ، وهو بالدرجة الأولى ليس عالماً مغلقاً إنما هو عالم له

منافذ كثيرة تطل منها قضايا تشغل بال الجميع تتداعى في أذهانهم دائماً تلح على عقولهم في أى زمان ومكان ، ويتواتر في كثير من همومهم واثير كثيراً من الجدل في العقل والفكر . ومن القضايا التي تناولها ضياء الشرقاوى في إبداعه القصصى والروائى قضية الموت ، وهى القضية التي نجح ضياء في المرور بها إلى الراحة الأبدية بعد تلمس بها الطريق كذلك فإن قضية الزمان والمكان وقضية الحياة ووهما وقضية المتعنى واللامتعنى والوطن والأرض ومضمون الجنس الذى وظفه لتجسيد وإبراز هذه المعانى المنصهرة في هذه القضايا جميعها ، كل هذه القضايا نجح ضياء في إبرازها في إبداعه القصصى والروائى وأضاء بها وبما هومته معالم الطريق في الذات وخارج الذات . هذا وقد تشعبت من خلال هذه القضايا رؤى وآراء وأفكار كثيرة بعضها مؤغل في الصوفية والوجدانية ، وبعضها متواجد في اللاشعور وبعضها متطور دائماً مع النواحي الجمالية والغالب الأعم يدور في فلك القضايا بمضمونها وبعدها الراسخ الموحى .

### قضية الموت في أدب ضياء

تعتبر قضية الموت كما أشرنا عنها سلفاً ، أحد هذه القضايا التي عالجها ضياء في إبداعه الأدبي ، والتي توصل منها إلى أن الحياة ما هى إلا آثار أقدام فوق الرمال ، أو خطى حائرة فوق الجليد ، أو ومضة خاطفة سرعان ما تنطفىء في الظلمة ، أو مجهولاً قد عبرها هنا في يوم من الأيام ، وقد استطاع ضياء الشرقاوى أن يحقق كل هذه المقولات بنفسه وأن يعبر تلك اللحظة الخاطفة إلى القضية نفسها إلى منابع الحياة لقوى الحياة وإثراؤها وفي ذلك يقول ضياء (١) : « أنت الذى تقول إن العمل الفنى هو اكتشاف لِمَنابع وقوى الحياة وإثراؤها ، ولا تكتب إلا عن الموت وأناس مهزومين وضائعين ومسائل هامشية ، ليس في قصة واحدة انتصار للحياة أو للإنسان انتصار حقيقي ، ليس في قصة واحدة دعوة الشيء مشرف ، ليس في قصة

(١) الرسائل الأدبية لضياء الشرقاوى ( محمد الراوى ) مجلة القصة العدد « ١٨ » ديسمبر ١٩٧٨ - الرسالة السادسة ص ١١١ .

واحدة بطل يمكن أن تحبه وأن يعيش داخلك ، وإن عاش فإنه سيعيش  
كمسوخ قابلته في الطريق ورغبت منه ، ورغم رعبك فإنك لن تنساه ،  
أرى أن الفنان هو الذى يحول القبح إلى جمال ، وفي عز الموت يدعو إلى  
الحياة . وفي هذا المعنى كتب بسكال في « الأفكار » يقول « أن الناس إذا  
لم يستطيعوا أن يتغلبوا على الموت والبؤس والجميل قد قرروا لكى يعيشوا  
سعداء ألا يفكروا فيه على الإطلاق » وقد تعمق ضياء التجربة قبل أن يباشرها  
في الثاني من نوفمبر عام ١٩٧٧ ونخاضها في قصصه في قصة « رجال في  
العاصفة » ( مجموعة رحلة في قطار كل يوم ص ٥ ) يصور ضياء كيفية  
خلق الحياة من الموت واستمرار الإثنين كل في طريق ، فالموت مستمر ولم  
يتبق منه إلا تلك الصورة لتلك المرأة التي تبلغ الثلاثين من عمرها والمغلقة  
في حجرة إبنها والتي يبدو من نظرتها ذلك البريق العجيب والذي سيختفي  
بمرور الوقت ربما من كثرة النظر إلى تلك النظرة ، كذلك فإن الحياة مستمرة  
في الجهة الأخرى تنمو وتتعاظم وتتضاعف وتخلق في نفسية هذا الإبن نوعاً من  
الشوق إلى أمه الميتة والتي س يلتقي بها في يوم من الأيام لتبدأ الحياة من جديد  
ويبدأ الموت من حيث انتهت الحياة . وفي قصة « رحلة في قطار كل يوم »  
يصور ضياء بداية الحياة من العدم وعودتها إلى العدم من خلال هذه القصة  
الرمزية ، ورحلة قطار العمر بأغلاله وحقايبه الثقيلة ومهاراته ومحاكماته .  
بمحطاته الكثيرة التي ينزل إليها كثيرون ويصعد فيها كثيرون والقصة تنحو  
المنحى الرمزي في تصوير دقائقها وفرائها الدقيقة وغموضها الشكلي والذي يلائم  
العرض الذي أتى به ضياء على هذه الشاكلة . كذلك في قصة « الحديقة »  
( روايات الهلال ١٩٧٦ ) في جزئها الأول يخيم الموت على أرض هذه الحديقة  
ويزرعها ثم يحصد منها حصاده الخالد .. فهذا العجوز المسن العنيد يحاول  
عبثاً أن يناطح الموت الذي تملك من الحديقة ونال منها كل منال ولهذا  
السبب وصفة الناس بالجنون ، وهو تارة يهزم أمامه لسقوط أحد أبنائه  
في البئر واكتشاف جثته بعد فترة ومرة أخرى يهزم الموت بأن يتزوج خطيبة  
إبنه وينجب منها من سيستمر في زرع الحياة في الحديقة . أما الجزء الثاني

فقد ظهر فيه الموت كتوع من الإسقاط المهوم حين يقطع أحد أحفاد العجوز مع خطيبته الطريق إلى قريته التي بها الحديقة وهناك يتبدى ذلك الجو الذي ينجم عليه الموت كاستمرار لذلك الحصاد الذي يزرعه الموت يوماً ما في تلك الحديقة ويحاول حصاده كحل سحبي للحياة ، فهم يشاهدون تلك الحياة التي تأكل بيض الحمام في الأبراج والقبر الموجود في الحديقة والذي يحوى رفات أحد أحفاد الجد مؤسس الحديقة كذلك الساقية التي سقط فيها ابن الشيخ ونال منه الموت بغيته . وفي الجزء الثالث يكمل الموت دورته الخالدة بأن يريق الدم على الأرض حتى تثمر حسب ما تخبر به إحدى العرافات . ويلهب الرجل إلى المدينة يقضى فيها يوماً كاملاً ليشتري أشجار التفاح وحين يعود وينام في العراء يفرسه الذئب غرة ويراق الدم على أرض الحقيقة ، وتثمر الحديقة وتتحقق النبوة . الخلاصة أن قضية الموت في ثلاثية الحديقة قضية أبدية ، وحول معنى إراقة الدم على الأرض لخلق الحياة المضيفة النافعة يقول سبحانه وتعالى (١) : « لولا دفع الله الناس بعضهم ببعض لفسدت الأرض » . (٢) « ولولا دفع الله الناس بعضهم ببعض لفسدت صوامع وبيع » . صدق الله العظيم .

وفي قصة « ناس في الليل » ( مجموعة سقوط رجل جاد ص ٩٣ ) تطل قضية الموت برأسها من جيب حارس السيارات التي يدخل في سباق مع الموت فهو يحاول جمع أكبر مبلغ ممكن ليصل إلى رقم الجنيه ليشتري اللواء لابنته المريضة التي يحاول الموت انتزاعها منه وحين يوشك على الوصول إلى ثمن اللواء ، يقف له الموت بالمرصاد ويخرج له لسانه ، إذ يبرز له أحد أصحاب السيارات الذي يتهمة بسرقة فوانيس سيارته ولم يتركه إلا بعد أن انتزع منه تحويشة علاج ابنته سميحة . نفس المهزلة التي مثلها الموت في هذه القصة تبدو في قصة « الشوارع السوداء » ( مجموعة سقوط رجل جاد ص ١١٧ ) فالموت يحاول أيضاً أن ينتزع ابن أحد الأطباء الذي يقف حائراً ولا يستطيع لإبنته أمراً وتستنجد به أخته لعمل عملية قيصرية لابنتها حيث أنها

(١) سورة البقرة آية ٢٥١ .

(٢) سورة الحج آية ٤٠ .

على وشك الوضع ، رحين ينتزع الخلال المولود من بطن ابنته أنخته يختطف الموت لابنه ويخرج له لسانه في نفس لحظة الميلاد . كذلك في قصة « الغريم » ( مجموعة سقوط رجل جاد ص ١٠٣ ) حين يتنازع غريمان على حب فتاة ويسبحان في عرض النيل بالقرب من اللوامات التي هي رمز الفخاخ الموت ، ويسبح أحدهم بسرعة ويلحق بالقارب ، ويسير به إلى الشاطئ ويترك زميله نهياً للفرق وحين يعود إلى الشاطئ بعد جهد جهيد وبعد صراع مع تلك اللوامات القاتلة يجد غريمه ينتظره على الشاطئ وبجانبه الموت يخرج له لسانه هو الآخر . وفي قصة « الصيد » ( مجموعة سقوط رجل جاد ص ١١٣ ) يتبدى الموت هنا من خلال تلك الجشرات التي لا تكف عن المقاومة والتي تجهز لتباغت الطيور أثناء سيرها فتوقعها في شراكها وتصوير ضياء للحظات موت الحشرة يذكرنا بأعمال كافكا التي تحول الراوى فيها إلى حشرة كبيرة يقدم لها الطعام ولا يستطيع أحد أن ينظر في وجهها (١) « كانت الحشرة قد كفت عن المقاومة ، عن الحياة ، قلبها بين يديه ، حملت في عينها الزجاجتين برهة ، نفخ فيها بأنفاسه لعلها تدفأ وتتحرك ، وضعها فوق الأرض لعلها تباغته وتجرى ، لم تتحرك من مكانها ، ابتعد عنها خطوات ، أعطاها ظهره ، تظاهر بالانصراف عاد يهرول نحوها لعلها أفلتت ، وجدها في مكانها وقد هجمت عليها نملة مسعورة ، دهش ، من أين أتت هذه النملة ، ماذا تريد ، أبعدها في قسوة ، أيقن أن الحشرة قد ماتت حقاً ، جلس إلى جانبها لحظة يقلبها ، حفر حفرة صغيرة ووضع الحشرة فيها ، علها على ظهرها ربما أحببت أن يكون ظهرها إلى أعلى ، أخذ يهيل عليها الرمال رويداً رويداً وهي تختفي شيئاً فشيئاً حتى اختفت تماماً » وفي قصة « العراء » ( مجموعة بيت في الريح ص ٧ ) نجد أيضاً الموت يطل برأسه من خلال هذا العراء الذي نحم على مكان القصة من خلال ذلك الثعبان الذي يطوى مكان القصة ويحتوى زمانها بغضاريفه القوية وملمسه الحشن الصديء الكالنج ، وتتحول قضية الموت هنا إلى حالة من حالات الفرع من المجهول والخوف من الأوهام الكاذبة التي تحيل العراء السائد إلى نوع من الخواء النفسى . أما الموت في قصة « علاقات الداخل »

(١) الصيد ( مجموعة سقوط رجل جاد ) ص ١١٥ .

فهو نوع من التنقيث أراد به هذا الرجل الذي جاء ليخطب تلك المرأة الغريبة التي تحتفظ في بيتها بمجموعة من الحيوانات والطيور .. وحين رفضت هذه المرأة التنازل عن حيواناتها وطيورها وفضلتهم على هذا الرجل ، قتل الرجل فيها روح الجمال من خلال عصفور الكناريا الذي ضغط على عنقه وقتله ، ولقد صعد هذا الموقف رؤيته لبعض مناظر الموت داخل أقفاص الحيوانات في قفص الثعبان وقفص الثعلب وقفص القرد الهائج الذي يوشك على الفتك به . يتحول هو الآخر إلى وجه بشع للموت ويكمل المنظر بقتله لعصفور الكناريا .

هكذا كانت قضية الموت عند ضياء الشرقاوى قضية الخلق من العدم والعودة إليه .. قضية العودة إلى الحياة من الحياة نفسها . قضية صعبة خبرها لضياء وعرف أبعادها حيث رحل ولكن دون أن يأخذ معه (١) قطعة من الذهب ليرشى بها النوى الذي يمر به من نهر الأساطير إلى الجحيم .

\* \* \*

## قضية الحياة بوجهيها (١)

« فيما عدا الكائنات التي تنجو من الموت يانقسام كل منها إلى كائنين جديدين تترك الشيخوخة كل كائن حتى في وقت معين من عمره يختلف باختلاف أنواع تلك الكائنات ، فلماذا لا يعمر بعض أنواع الذباب سوى ساعتين ، في حين يمكن أن تعيش سلحفاة أو البيغاء قرنين من الزمان وماذا يقدر لبعض أنواع السمك - مثل الكركي والسبوط - أن يعيش ثلاثمائة سنة في حين أن كلا من الشاعر بيرون والموسقار موزار لم يعيش كل منهم سوى ثلاثين سنة ؟ . هذه التساؤلات ولو أنها تخص قضية الموت إلا أنها من معضلات قضية الحياة ومشاكلها الحقيقية (٢) » صحيح أن حياتنا لا تخلو من مخاوف : فإننا نخشى المستقبل ونجزع من الشيخوخة ونخاف الموت ولكننا نشعر في الوقت نفسه بأن في الحياة مرونة تجعلها قادرة بوجه من الوجوه على تجاوز شتى العوائق وتخطى كافة العقبات وقد تعلو صيحات الفلاسفة التشاؤم وعلى رأسهم « شوبنهاور » معلنة أن « المعرفة » أسمى من « الحياة » وأن المعرفة تكشف لنا عما في الحياة من شر أصلي فلا بد أن نهدم بالمعرفة تلك الحياة الشريرة الطافحة بالآلام .

ولا شك أن ضياء الشرقاوى قد نجح في أن يتخطى بإبداعه هذه التساؤلات الضخمة وأن يجتاز أبوابها وأن يلج داخلها ويتعامل معها وأن يتلمس منها بعض الضوء وبعض الشعاع واستطاع أيضاً أن ينقل لنا العقل من الحياة ويحوّله إلى معمار فني وشكل أدبي له مقوماته ، ونجح في أن يحلم بالتوحد مع الكلمة

---

(١) فن الحياة : اندريه مودوا . ( ترجمة أحمد فتحي ) كتاب الشعب ١٩٥٨ ص ١١٠ .

(٢) مشكلة الحياة : دكتور زكريا ابراهيم ، مكتبة مصر ص ٩٥ .

وأقول نجح في أن يحلم بأن يكون هو الكلمة والكلمة هو ، لأن ضياء من قضية الحياة استطاع أن يبقى على كلمته حتى بعد أن رحل وشكل من عالمه الإبداعي نوعاً من الأثر بينه وبين متلقى إبداعه . ولا شك أن الحياة حلم كبير ووهم أكبر وحقيقة أعظم عاشها ضياء الشرقاوى في قصة « رحلة في قطار كل يوم » ( المجموعة التي تحمل نفس الاسم ) تبدأ الحياة بهذه العبارة : « قال نحن نريدك ، قالت : نحن نريدك » وتبدأ الرحلة الطويلة رحلة الحياة في قطار لا يكل ولا يمل بكل ما تحمل من ثقل وملل ووجل عند المحطة المحددة ينزل الراكب ويأتون له إما بشيخ أو قسيس أو كاهن حسب عقيدته وديانته . ويصبح كما قال أبو العلاء المعري :

هذا جناه أبى على      وما جنيت على أحد

والقصة لا شك أن بها من تأثيرات فرانز كافكا على بعض أعمال ضياء الشرقاوى خاصة رواية « المحاكمة » والتي تشير خلاصتها المركزة إلى أنه على الرغم من أن الإنسان قد جاء إلى الدنيا بعد أن يستشير أحد في هذا المجرى فإنه يعيش حياته « متهما » بوجوده نفسه متهماً في قضية لا يعرف عنها شيئاً .

وفي قصة « التسلسل » ( مجموعة رحلة في قطار كل يوم ص ٤٥ ) نجد تلك الشريحة التي تناولها ضياء عن الحياة من خلال تسلسل هذا الزغب

الأصفر الخفيف الذى يعلو شفة تلك الفتاة التى ترمز إلى الحياة حينما ترتدى بكل قواها فى أحضان هذا الإنسان لتزج فى نفسه الحب والقوة والراحة وتحمل يتابعه الدفينة إلى مستوى عال من الوعى والشعور لكى يسلط عليها الكثير من الأضواء الوجدانية الساطعة . كذلك فى « مأساة العصر الجميل » ( مجموعة بيت فى الريح ص ٦٠ ) نجد أن الحياة تطل بمآسيها وأحسائها ووهما من خلال هاتين الشخصيتين اللتين تعقلا كل شئ موجود فى الحياة ابتداء من الجنس حتى التبرز وإخراج الفضلات . كذلك فى التلفظ بالفاظ ليس لها معنى ، وتتردد المرأة الأسطورة على ذهن الشخصيتين الرجل والمرأة فهى مع الرجل فى الجزء الأول ومع المرأة فى الجزء الثانى ومع الإثنين فى الجزء الأخير وهى فى جميع الأحوال تمثل محارة الخروج من رقابة الحياة ومللها إلى التفكير فى أشياء ميتافيزيقية تثير الحيرة لتستمر الحياة . أما قصة « بيت فى الريح ص ٢٢ » فقد جسد ضياء ذلك الجذب والشد بين شخصيتين أحدهما مقعد والثانى يساعده فى تحريك كرسيه المتحرك والإثنين يبحثان عن الحياة ولا يجدانها الأول يبحث عنها فى قوة الرجل الثانى من خلال البحث عن فتاة هى تجسيد للحياة بأحلامها وآمالها ، والثانى يبذل قصارى جهده فى الحيلولة دون أن تغترب هذه الحياة ليستمتع بها ولكنهما فى النهاية يعودان إلى مكانهما المفضل فى المقهى حيث الرقابة والملل وحياتهما الخاصة . نجد ذلك أيضاً فى قصة « الوباء » ( مجلة نادى القصة نوفمبر ١٩٧١ ص ١٣ ) حين تبدو الحياة عاجزة عن المضي فى طريقها فتهرب إلى طريق آخر ، خال من الأسلاك الشائكة تهرب حيث الوباء الذى نجد فيه نفسها حرة طليقة . وفى قصة « المرايا المتعاكسة » ( مجلة الثقافة العدد ١٠ ص ٩٦ ) نجد تلك الحياة الغامضة التى يحاول هذان النادلان النوبيان الكشف عن غموضها لكنهما يجدانها كما هى تنسم بالغموض حتى ولو كشفت عن نفسها . نجد ذلك أيضاً فى قصة « المراقبة » ( مجلة الثقافة العدد ٢٠ ص ٧٨ ) حيث يحاول الزوج ( الراوى ) أن يكشف عن غموض جزئية من الحياة تمثل شيئاً هاماً بالنسبة له من خلال

مراقبة الشقة المقابلة عن طريق الاستماع إلى هذه الأصوات المنبعثة من تلك الشقة المواجهة له ومراقبة سكانها والبحث وراءهم على كل كبيرة وصغيرة وفي النهاية يسقط هذا الحاجز الفاصل بينهما والذي لا يستطيع الزوج مواجهته (١) « ظلت واقفاً في الدهليز المظلم ، ثم جلست فوق البلاط ، ورحت أقرب سقوط الجدار ، فكرت ربما تعد بيسر دونما صوت » . وفي قصة « جغرافية رجل » ( مجلة الثقافة ع ٢٧ ص ٧٤ ) حاول ضياء أن يصور الحاجة للحب المستمر مهزلة البقاء ( كما زعم شوبنهاور ) أولكي يتحقق المعنى الحقيقي للحياة ( كما قال الفرد أدلر ) والجد والحفيد في هذه القصة يسيران في نفس طريق الحب ، نفس الموروث واحد ونفس النظرة واحدة ونفس التمتع بمباهج الحياة ورذائلها واحد فالإنسان بجغرافيته المعروفة لن يتغير أبداً على خريطة الحياة من الجسد إلى أصغر حفيد كذلك في استمرارية الحياة وبقائها وهو الخط الذي يؤكد ضياء الشرقاوى في أدبه دائماً وباستمرار يتأتى ذلك واضحاً في قصة الطريق إلى البيت ( مجلة الثقافة ع ٤٤ ص ٨٠ ) حين يعود الرجل إلى بيته بعد أن يشك في خيانة زوجته له وهو شك مبني على الوهم وهو ما جعله يخرج إلى الحياة يتلمس بعض الهداية . وحين يفيق من خلال تلك الإسقاطات الموسمية التي أتى بها ضياء يعود إلى بيته ولكنه يجد أثر من آثار التدمير الذي بدأه في بداية القصة ووجد بصمات ظاهرة على صفحات الحياة المنزلية الذي حاول هو تدميرها بغيبائه وظنونه . أما قصة « عد إلى بيتك أيها الرجل » ( مجلة الثقافة ع ٤٦ ص ٩٠ ) فنجد في ثناياها ذلك التناقض التي أوجدته الحياة والتي تقلبه على وجهيه كلما أرادت هي ذلك . فهذان الرجلان اللذان أحبا فتاة واحدة الأول فقير والثاني من أسرة إقطاعية يفوز الثاني بالفتاة حيث تقتل في ظروف غامضة ويتوه الثاني في متاهات الحياة ولكن الحياة تقلب وجهها حين أرادت وينقلب وجه المحن

---

(١) المراقبة ( مجلة الثقافة العدد ٢٠ - مايو ١٩٧٥ ) ص ٨٢ .

للرجل الثاني حيث يقف أمام الرجل الأول ليحاكمه لتمرده على طبقته الإقطاعية  
هكذا الحياة تفعل ما تريد كما تريد .

وكما يقول ( برجسون ) إذا كان إنتصار الحياة في سائر المجالات هو  
الخلق والإبداع أفلا يحق لنا أن نقول إن المبرر الأوحى للحياة البشرية  
هو فعل الإبداع الذى يستطيع الإنسان العادى بمقتضاه أن يخلق ذاته بذاته .  
وهذا هو ما فعله ضياء الشرقاوى فقد حاول أن يتوحد مع الحياة كلمة كلمة  
وأن يتجسد مع إنتصاراتها لحظة لحظة وأن يتواجد معها في أى زمان ومكان  
وأعتقد أنه قد نجح نجاحاً كبيراً في أن يتصور وأن يبدع وأن يتواجد معنا  
دائماً .

### المتنمى واللامتنمى

الإنتماء وعدم الإنتماء صفة لازمت الإنسان من حداثة نشأته على أديم  
الأرض ، ومنذ أن بدأ يعي لغته ونظراته الصائبة إلى الحياة ، وقد فسر لها ،  
الفلاسفة والمفكرون تفسيرات متعددة فهم من فسر لها من منطق الحب  
ومنهم من فسر لها من منطق العقل ومنهم من فسر لها من منطق التواجد  
ومنهم من فسر لها من منطق النجاح والفشل . وفي رحلة ضياء الإبداعية نجد  
هذه الرؤية تتواجد في كثير من أعماله تعبر عن مضمون حي وملموح تعكس  
فيه إنتماء الإنسان إلى وطنه وإلى أسرته وإلى ذاته وإلى مبدأه وعقيدته  
والإنتماء وعدمه يفجران العديد من القضايا التي تمت بصلة ما إلى كل  
من الذات والأرض والوطن في أدب ضياء الشرقاوى وبحققان بشدة تلك  
المقولة التي تقول « نكون أو لا نكون » . ففي قصة « الجمهورية » ( مجموعة  
رحلة في قطار كل يوم ص ٣١ ) ينتمى الجميع إلى الوطن بكل قواهم حتى  
من خارت قواه يعود في النهاية وينتمى إلى الوطن بعد أن استيقظت فيه عوامل  
القهر والعهر معا . فهذا العجوز الذى يبحث عن الجنود الثلاثة الذين قتلوا  
ابنه لينتقم له ويقسم بقسم الجمهورية مقابل أن يحصل على مدفع رشاش مثل  
الذى قتل ابنه هو متنمى إلى أرضه ووطنه وإنتقامه بالدرجة الأولى ويعود

ابنه السكير إلى نفس حظيرة الانتماء بعد أن تستيقظ فيه هذه اللحظة التي تعيد كل منا إلى وطنه وأرضه وشرفه بلحظة التقاء . نجد تلك الظاهرة تتواجد وتستيقظ أيضاً في قصة « المصنع » ( مجموعة رحلة في قطار كل يوم ص ٩٣ ) حين ينتمى الجميع إلى ذلك المصنع الذي هو عالمهم . كل ما فيه ملك لهم يسمون آلائهم بما يحلو لهم ويعيشون معه قلباً وقالباً وحين تحيط بهم المحن والنكبات يزاد ارتباطهم وانتمائهم إلى مصنعهم وآلائهم حتى تشتعل فيه النيران وتهدم جدرانها . وهي محاولة لكسر حدة انتمائهم إلى ذواتهم من خلال قهرهم وحرق مصنعهم . وفي قصة « السلاح » ( مجموعة رحلة في قطار كل يوم ص ١٤٥ ) نجد أن الانتماء إلى الوطن يظهر من خلال الانتماء إلى العائلة في هذه القصة من خلال العناية بذلك السلاح الذي تسلمه الابن ليحارب به والذي سيؤدي حتماً إلى النصر والذي يعيد إلى الأذهان السلاح الفاسد الذي تسلمه الأب في حرب فلسطين وكان سبباً في بتر ذراعه وفي قصة « رحلة أبي الطويلة إلى المدينة » ( مجموعة سقوط رجل جاد ص ٤٥ ) يبرز هذا الانتماء التابع من منطلق الحب إلى الأسرة من خلال الابن الذي يكاد تعلقه بأبيه يكون معظم عالمه فهذا إبراهيم الولد الصغير الذي يتفصل عن أسرته للتعليم ولكن زيارة أبيه له كل مرة تمثل بالنسبة له عيداً كبيراً حين يهم الأب بالذهاب إلى مدرسة ابنه . مثلت ( البلغة ) التي سيرتديها أبوه أثناء ذهابه إلى المدرسة مشكلة كبيرة حتى أنه ليصاب بالإحباط حين يذهب الأب إلى المدرسة خافياً . كذلك نجد أن الانتماء إلى الأب وهو أحد عناصر الانتماء إلى الأسرة في قصة « اتجاه الضوء » ( مجلة الثقافة ع ٢٤ ص ٧٢ ) يمثل بؤرة الحدث في هذه القصة . فحين يتجه الأب إلى اتجاه الضوء الجديد وراء المرأة التي اكتشف فيها طريقه والذي لبس من أجلها هذا القناع الجديد أحس الطفل بنوع جديد من الإحباط مثل ما حدث لإبراهيم في قصة « رحلة أبي الطويلة إلى المدينة » فكلاهما تعرض لفقدان قيمة كبيرة يعتز بها ويرتبط بخيوطها الواهنة .

كذلك نجد أن الانتماء إلى الأم يأخذ شكلاً أدبيياً في قصة « العودة » ( مجلة الهلال ع ٩ المجلد ٨٦ ص ١٤٠ ) فالبحث المضمّن عن الأم يأخذ بمجامع قلب هذا الإبن حتى أن أحلامه كلها في يقظته ونومه تحته دائماً على البحث عنها ومحاولة إعادتها مرة أخرى إلى عالم الواقع حتى يكتمل انتماؤه إلى حياته .. فما زال ذلك الخيط القوي المتين يربط بين الإبن وأمه من خلال ثديها الأسمر ذو العروق الخضراء المتشابكة ، من خلال نصائحها ، من خلال عنايتها به وهو صغير ، وما زال محاولة إعادة تجسيد معنى الأم في قلب ابنها قائماً حتى بعد أن وصل إلى سن متقدم . كذلك نجد في قصة « الحديقة » ومحاولة إعادتها إلى ما كانت عليه وتجسيد جوهر الخير على أديمها . ولكنها محاولة فاشلة من وجهة نظر الآخرين الذين فقلوا هذا النوع العجيب من الولاء . ولكن [١] انتماء هذا الرجل إلى أرضه حتى من خلال تحديه للطبيعة والتضحية بالمال والولد والوقت يمثل قيمة الانتماء حتى ولو تحدى من أجله الدنيا كلها . أما وجه الانتماء في قصة « الموائد المنفصلة » ( مجلة الثقافة ع ٣٠ ص ٩١ ) فقد قسمه ضياء في هذه القصة إلى قسمين قسم ينتمي إلى موائد الأدب ويضحى من أجلها بالنفس والنفيس وقسم ينتمي إلى موائد الطعام وهو يضحى من أجلها أيضاً بالنفس والنفيس وشتان بين المتيمين . أما قصة « عد إلى بيتك أيها الرجل » ( مجلة الثقافة ع ٤٦ ص ٩٠ ) فإننا نجد في هذه القصة ظاهرة التمرد أو ظاهرة اللامتنى تتضح من خلال شخصية « فؤاد شاكر أحمد » الذي تمرد على مجتمعه الطبقي وناهضه وحاول تلميزه لأن هذا المجتمع وقف أمامه واغتال حبيته التي حاول الاقتران بها (١) « قال فؤاد لا بد أن أقف ضد هؤلاء القتلة يا سيدى ، لقد قتلوها كما يقتلون بعوضة ، لأنها فقيرة وليست من طبقهم » . وقد انتمى فؤاد شاكر إلى الحب وتمرد على الكره والبغض وضحى بحريته من أجل هذا الانتماء وهذا هو قمة إنكار الذات في قضية الانتماء وهو التضحية . كذلك نجد ظاهرة التمرد على الانتماء واضحة في قصة « الأفرع السوداء » ( مجلة الكاتب ع ٢٠٠ ص ١١٠ ) فقد تمرد هذا

(١) عد إلى بيتك أيها الرجل ( مجلة الثقافة ٤٦ ) ص ٩٢ .

السيد على الطبيعة وحاول وأد نطقته والقضاء على إبنته من منطلق أنه أحد أرقائه وتجري فيه عروق العبيد ، بينما الطبيعة قد منحت أبوة هذا الرجل مالك الأرض . فكأن هذا الرجل قد تمرّد على الانتماء من خلال نفس الانتماء .. تمرّد على أبوته لإبنته حتى لا يرث هذا الإبن الأرض ويحرق قبوراً أجداده ويطأهم بقدميه . أما قصة « حدائق الليل » ( مجلة الكاتب ع ١٩١ ص ٨٠ ) فنجد أن الانتماء الذي توحد فيه العملة نحو قريته انتماء يدفعه إلى ثورة الصراع مع أهل القرية الذي يتحكم فيهم علم الولاء والانتماء لأرضهم . فهو يريد أن ينشأ فصول نحو الأمية وإدخال الكهرباء ومنع غرز المخدرات وإقامة المستشفيات وتحويل قريته إلى قرية نموذجية . لكنه يتعرض لكثير من الضغوط النفسية والمادية من كبار القرية لعرقلة هذه المشاريع ويتعرض إنتماؤه إلى نوع من الامتحان الصعب الذي يتقل بعد ذلك إلى شباب القرى المجاورة الذين دفعهم انتماؤهم لأرضهم وقراهم إلى دراسة فكرة المشاريع والذي وقف العملة يبتسم أمام حماس هذا الشباب المنتمى وبمحيوئته .

كذلك في رواية « الملح » نجد ظاهرة البحث عن الانتماء والأمومة يكادان يلتصقان ويصيحان قضية واحدة فهذه المرأة التي تحمل في أحشائها جنينها تحاول أن تبحث له عن أب بعد أن تنكر له أبوه الأصلي . ظلت تجوب به القاهرة شوارعها وميادينها ثم تحولت إلى الإسكندرية بحثاً عن هذا الانتماء الذي سوف يبحث عنه جنينها حينها يرى النور .

## الجنس في أدب ضياء الشرقاوى

يعد أدب الجنس عند ضياء الشرقاوى من الأمور الهامة التي بنى عليها جزئية من جزئيات إبداعه الأدبي .. وهذا الجزئية تعبر عن أن الفن لا يربنا ما هو منظور ، بل يجعل مالا نراه منظوراً . وهو يشير فينا لإحساسات الحياة وانفعالاتها . ويصلنا من الداخل حتى نستيقظ من غفوتنا اللانهائية .

ويظهر فينا عن طريق تهويماته وإسقاطاته نواح نحن نعتبرها من الأمور الشائعة مع أنها من صميم واقع الحياة ، ولكن تقنينها ووضع معاييرها يعطى الصبغة الإنسانية أبعاداً يجعلها هي البعد الأول والأخير لمجتمع الحياة .

ففي قصة « رحلة في قطار كل يوم ص ٢١ » يمثل الجنس أحد الضروريات الروتينية التي نجمت عنها هذه الرحلة اليومية المتكررة والتي صورها ضياء بأنها تسير مع رتابة صوت عجلات القطار والتي تتوحد معها الدناعات الأرضية أثناء تلك الرحلة ، حينما تسجن هذه المخلوقة مع صاحب الرحلة وحين ينظران معاً من كوة صغيرة بالقطار . وهي إسقاطة أخرى المقصود بها التوحد في الجنس بين الرجل والمرأة وبيان دورهما في تنشيط الحدث الذي هو تصوير للحياة الإنسانية بطبائعها ومجرباتها . وقد وظف ضياء الجنس في هذه القصة توظيفاً رمزياً ليخدم الحدث واستخدمه استخداماً سطحيّاً لا محل فيه للابتذال ولا للاعتساف . أما في قصة « الصيد » ( مجموعة سقوط رجل جاد ص ١١٣ ) فقد استحضّر ضياء مفهوم الجنس من خلال تيار الشعور والوعي الذي ألم بتلك المرأة الداعرة المتمرسّة كإسقاطة تدل على تفسخ الحياة وتهرؤها وعريها المليء بالرغبة (١) « إنه هنا في ثيابي في شعري في جلدي في كل شيء ، في كل شيء ، وألقت بالكوز فجأة بكل قوتها وأحست به يرتطم بعيداً كأنه يرتطم بداخلها » . أما الجنس في قصة « بيت في الريح ص ٢٢ » فهو الحدث المدسوس في هذه القصة ، فالبحث المضني الذي يقوم به الرجل المقعد ومساعدته الذي يسحب له الكرسي المتحرك إنما هو بحث عن الجنس ، وبحث عن المرأة التي يتصاعد منالها في ذهن هذين الرجلين ، حتى يصل بهما إلى مرحلة اللاعودة . وفي قصة « الكرتون » ( مجموعة بيت في الريح ص ٣٥ ) يتناثر الإسقاط الجنسي في عدة مواضع من هذه القصة . فهذا الشاعر المرفوض من بعض فئات مجتمعه من خلال شعره ، يتعرض بعض أصدقائه لهذه العاهرة التي تكرر أوراق قصائده وتلقياها في وجوههم وهو نوع من أنواع التلميز الذي يدفعونه عن طريق البغايا

(١) الصيد ( مجموعة سقوط رجل جاد ) ص ١١٤ .

إمعانا في التدمير .. كذلك فإن هذا الشاعر يمارس الجنس مع فنانة تشكيلية ،  
وكما قال أحد أصدقائه (١) « إن أفضل قصائده يكتبها الآن » . والجنس  
موظف هنا كضرورة من ضرورات الفن وليس كضرورة حياتية . وفي قصة  
« أشكال الغابة المتغيرة » ( مجموعة بيت في الريح ص ٤٣ ) يحدد الجنس ماهية  
بطل هذه القصة الذي يتوارى خلفه حتى لو كان مع عجوز عقيم . هرباً  
من عنف الحياة واضطرابها .. وهو يحاول أن يمارس الجنس ليغطي فشله  
الدائم المستمر من الاشتراك مع هؤلاء الناس الذين يعملون ويتظاهرون ،  
وهو يبحث عنه حتى ولو كان في المقهى (٢) « اقترّب منها والتصق بها  
فدفعته بيدها ، جلبها إلى داخل أحد دورات المياه وأغلق الباب فبدأت مدعورة  
وقالت : ليس هنا وسمع صوت أقدام في الخارج . دفعها نحو الحائط ،  
وخيل إليه أنها ستصرخ ، فتح الباب وذهب إلى الصالة » . ويبدو من  
هذه العبارات أن الجنس هنا موظف بطريقة استفزازية في الشكل والمضمون .  
وفي قصة « الموسى » ( مجلة الثقافة ع ١٢ ص ٩٦ ) يوظف ضياء الجنس لإبراز  
نقاء الحياة من خلال هذه الممارسة الأسرية للجنس بين الرجل وزوجته  
تلبية لنداء الرغبة الناجمة عن مشاهدات الزوج أثناء الطريق .. وهذا التوظيف  
على الرغم من أنه يبرز الحياة بجمالها ورتابتها إلا أن الحدث غائب عن مساحة  
الصراع هنا إذ أن الجنس قد ظهر بصورته الرتيبة الروتينية ولم يكن ثمة  
مبرر درامي لإبراز الرغبة إلا ظهور فيشات السينما في طريق الزوج وإشغالها  
للفتيل المؤدى لها في صدره . أما الجنس في قصة « ذئب صغيرة وشمس  
في الميدان » ( مجلة الثقافة ع ٣٦ ، ٣٩ ص ٦٢ ، ٧٠ ) فهو جنس استفزازي  
هو الآخر ولكنه مغلف داخل الحدث من خلال هذه الشخصيات المريضة  
التي تعبر عن نوازع الجريمة التي تكتمل في نفوس تلك الشخص و تغريها  
دائماً لإبراز ما وراءها من نفسيات محطمة لاتعيش إلا على الدعارة والسرقة  
والقوادة والقتل . فقصة « ذئب صغيرة » يبرز فيها الجنس كإطار مستقع  
من خلاله جريمة قتل رجل عجوز ونهياً المرأة الموسى نفسياً وشكلياً لأداء

(١) الكرتون ( مجموعة بيت في الريح ) ص ٤١ .

(٢) أشكال الغابة المتغيرة ( مجموعة بيت في الريح ) ص ٦٨ .

دورها الحيوى فى الظهور أمام هذا العجوز وإعادته إلى ماضيه الجنسى والشائن ثم الانقباض عليه والوصول إلى لحظة اللقاء الجنسى بينها وبين قوادها أثناء عملية القتل . وقد أبرزت هذه القصة أن عملية القتل التى لم تتم وكأنها لقاء جنسى بين الرجل والمرأة بدليل أن أداة الجريمة كانت تقوم بعملية الملاعبة والمداعبة أثناء الطريق إلى شقة هذا العجوز . أما قصة « شمس فى الميدان » فقد كان الطريق إلى شقة العجوز هو المختبر الذى تختبر فيه الرجل الحركات الجنسية التى تقوم بها الفتاة كمؤشر على قدرتها على الاشتراك فى الجريمة عن طريق تلوين سلوكها وحركاتها . وبدأ الرجل عن طريق هذه الدراسات العاجلة التى أجراها لها فى المطعم والمقهى أن يبنى وجهة نظره حول إشراك هذه الفتاة فى الجريمة المرتقبة ولكن ظهور الجمل وحركاتها الجنسية الرتيبة فى الشارع جعل الموقف يتفجر إلى لا شئ وكأنه فقاعة انفجرت . فأحدثت دويًا وصوتًا قويًا أفرغ خلاله تلك الشحنة الهائلة من الرغبة وانتهت إلى أنهم جلسوا فى شمس الميدان . كذلك تظهر هذه الرغبة الجنسية الغير مكتملة بين الصغار فى قصة « الرغبة » ( قصص صغيرة زرقاء - مجلة الثقافة ع ١٥ ص ٢٩ ) حين يلبي أحد الأولاد نداء الجنس لأول مرة مع فتاة مجرية فيقف بيلاهة يتحدث إليها حديثاً بريئاً بينما تحاول إغراءه بكافة أنواع المغريات .. وحين فشلت معه وضعت فشلها أنها عضت أذنية كنوع من أنواع السادية الجنسية . كذلك فإن قصص ضياء الشرقاوى التى أطلق عليها تسمية « قصص صغيرة زرقاء » تكاد جميعها تعبر عن المضمون الجنسى بكافة أنواعه .. فنحن نشم فى مضمون هذه القصص رائحة الجنس .. ونستطيع أن نطلق على هذا النوع من القصص بأدب « البورنوجرافية » أو أدب الكتابة عن المومسات أو العاهرات . وهو أدب له جذور مغلقة فى القدم . كما أن التأثيرات الأوربية للأديب دافيد هربرت لورانس ، وإميل زولا ، وجوستاف فلوبر تتضح معالمها عند ضياء فى الكثير من أعماله القصصية وقد كانت براعته فى استخدام اللغة ودكائه فى التقاط الحدث وتطويعه للناحية الفنية ونقله من منطقة المحاكاة إلى منطقة الفن . جعلت أدب الجنس عند ضياء يتجه انجهاً آخر غير ما ينتج أدباء الجنس للجنس أو الأدب المكشوف .

## اللغة عند ضياء الشرقاوى

تحتل اللغة عند ضياء الشرقاوى قضية هامة ذات أبعاد وتضاريس واتجاهات أثري بها كم إبداعه وكيفه ، وحلق بها في أجواء قصصه ورواياته وأستمد من نسيبتها وكثافتها وراثتها ديناميكية وحدثت بين ذاته وذرات متلقى أدبه وبين الإبداع الروائى والقصصى الذى على الساحة الأدبية خلال هذه الفترة القصيرة من عمره الأدبى . ولقد عانى ضياء من اللغة ما عانى إذ أن ٣٩ عاما من عمره الثقافى والأدبى الذى عاشها ضياء رفيقاً لتلك اللغة المتميزة كانت عبئاً كبيراً إستطاع ضياء باقتدار واعتصار أن يوائم بين إنتاجه الأدبى منذ بواكيره الأولى وبين لغة الذهن ولغة التشكيل ولغة التجريب والعبث الذى استخلمها في رحلة إنتاجه والتى كانت تحتاج إلى خبرة ثقافية وتأملية طويلة إلى حد كبير . وقد كان هذا النمط الديناميكى الذى التف حوله ضياء الشرقاوى والذى أنجز منه إبداعه مستخدماً وهج الانفعال الفنى الذى كان كثيراً ما يكون صادراً عن انفعال بموقف أو قضية أو قيمة ولكنه في كل الحالات يعكس الصراع بين الفنان وبين موضوعه . وقد كان التوتر والقلق الذى غشيه ضياء من خلال احتواء هذه المضامين في لغة هي الشكل بعينه حجماً كبيراً .. ابتداء من بواكير أعماله الواقعية والرمزية والتعبيرية وحتى أعمال التجريب والعبث والرؤيا الجسدية في « مأساة العصر الجميل » و « الملح » وبعض القصص القصيرة التى ظهرت خلال فترة السبعينات . وقد كانت اللغة عند ضياء الشرقاوى ماثراً تجسيدا كبيرا للدلوات وجماليات نابغة من تلك الإحساسات البصرية المنبعثة من الكلمات المنتقاة بعناية ودراية لتوائم هذه الصور الذهنية المتصلة بتلك الإحساسات اتصالاً وثيقاً (١) « في المرة الأولى ، حينما ألح ، ورأيت ارتعاشة أصابعه المملودة نحوى في الضوء أحسست برعب تلك الرغبة ، وكان ظل الكنية ساقطاً فرق رخامة المنضدة عكراً ينذر بالشر مرتجفاً ينذر بالكشف » . كذلك فهي تمثل مجموعة

(١) رجل منتصف الليل ( مجموعة بيت فى الريح ) ص ٦٨ .

من الصور الذهنية المطلقة التي تتكرر في أعمال عديدة باعتبارها خطأ نهجه ضياء (١) « وأحس بقسدي ويلى تتوغل في كائنات العراء ، أترك بينها بصمات واضحة لقدي ويلى فوق التراب الناعم الرمادى بكل ثقل جسدى » . كذلك كانت اللغة مجموعة من الأفكار والمعاني والذكريات المختلفة المتمثلة في ذرات وجزئيات صغيرة يتكون منها انفعالا وشكلا جمالياً ومبدأ معتقاً ووجهة نظر معينة استمدتها ضياء من عقله الظاهر والباطن . وأردعها معمار أعماله وتعامل معها تعامل الفنان التشكيلي الانطباعي التأثري (٢) « اقتربت من ذئب أغبر كبير تبرز أنيابه بين فكبيه ، وتلتمع عيناه كالزجاج ، وقالت لإصطاده أبى من السودان في أثناء الحملة وحنطه هناك وحملة إلى هنا » . فضياء في تشكيكه للغة لا يستقر على نمط واحد أو زمن واحد بل ينتقل من خلال الحدث على مستويات شعورية متعددة ، مرة هو متوقد الذهن كما في « العراء » ومرة هو راقد في الوهم كما في « مأساة العصر الجميل » ومرة هو خارج على عالم اليقظة كما في « حقائق الليل » ومرة هو داخل المونولوج الداخلى كما في « رحلة في قطار كل يوم » ومرة هو مع الراوى المحايد الذى لا يتدخل في مجريات الأحداث كما في « الضيف » و « ناس في الليل » و « الغريم » ، ومرة وهو مع الراوى الضارب في أطناب العمل كما في « النمر » و « الوباء » و « الملاحظات الليلية » و « الملح » . هكذا كانت لغة ضياء الشرقاوى لغة حية ثرية غنية بالمفردات النفسية والمترادفات الذهنية والكلمات المعبرة والجمل المؤثرة ، كل هذه الروافد تصب في نهر الحدث السرى المدسوس الذى كان يحتفى به ضياء احتفاء كبيراً خاصة في أعماله الأخيرة .

وقد تطورت اللغة عند ضياء الشرقاوى تطوراً ملحوظاً وملموساً وتضاعفت من السرد القصصى الذى يهتم بالشكل والمضمون كما هو واضح في بواكى إنتاجه مروراً بالأعمال المتميزة التي يغلب عليها طابع التشكيل في الحوار الذى كان سمة من سمات أعماله في بعض الأحيان وإن عرج إلى العامية في بعض قصصه ( المصنع ) و ( أعمال الأرض ) (٣) ، ( سقوط رجل جاد )

(١) العراء (مجموعة بيت في الريح) ص ٥٧ .

(٢) علاقات الداخل (مجموعة بيت في الريح) ص ٥٧ .

(٣) رحلة في قطار كل يوم (مجموعة قصصية) .

و ( رحلة أفي الطويلة إلى المدينة ) ، ( الحارس والضحية ) ، ( الضيف ) (١) ولا أدري سر عروج ضياء إلى استخدام اللغة العامية في هذه الأعمال مع أنه كان يمتلك ناصية الفصحى أملاً راعياً وكان يوظفها التوظيف الحي الذي يضفي على أعماله أبعاداً موحية علاوة على الأبعاد التي يبرزها جماليات الشكل والمعمار والمضمون المصوب صباً محكماً في وعاء الشكل وإن كنت أعتقد أن استخدام ضياء للحوار العامي جاء نتيجة حبه الشديد للمسرح الذي كان يتمنى أن يكتب له أعمالاً جديرة به وإن لم يقدم على ذلك طول حياته الأدبية .

ونلاحظ في بواكير ضياء القصصية تلك اللغة السردية التي تهتم بالفعل الماضي والمضارع الذي يستهل الجملة من خلال التعبير عن معنى بعيد تقربه اللغة شيئاً فشيئاً حتى ليصبح في تناول المس (٢) « وتفحصتهم عيناى ، ورأيتهم هو ، ووددت أن أسأله ما الذي أدراه بكل هذه الوسائل .. ووددت أن أسأله هل أنت روبسبير أو كاميل ديمولان هذا الرجل أحس نحوه بشغف هائل » . نلاحظ أيضاً أن ضياء كان يستخدم أسماء الأعلام ككلمات مؤثرة في اللحظة القصصية وفي قصة ( رحلة في قطار كل يوم ) نلاحظ استخدام الكلمات التي توأمت الرمز الضارب في جنور هذه القصة (٣) « فسمعت الذين حولي يزومون ويهمهمون ثم لاذوا بالصمت وعادوا يزومون وردد واحد ورأى «النور» (٤) « لقد لحت زغباً أصفر خفيفاً فوق شفها العليا..خفيفاً جداً ..وشددت أصبعي القوى كحرية لكي أدفعه في جنبها بغيط »

واستخدم ضياء من اللغة المفردات (٥) التي لها قدر كبيرة على التأمل. الداخلي كما قال ( ماسنيون ) قدرة عجيبة حيث تغطي اللغة نموذجاً فريداً لما يمكن أن نسميه بالفن الجواني الذي لا يعتمد على رؤية العالم الخارجي في المكان ، بل يرسم الخطوط المسار النفوس في خلواتها أو اتصالاتها في هجتها أو يقظتها . كما وإن اللغة في نظري ضياء داخل عملية السرد هي امتداد للغة المبدع الخاصة (٦) « وتعد لغة ضياء من هذا النوع الذي يتحد فيه

- (١) رجل جاد ( مجموعة قصصية ) .
- (٢) رجال في العاصفة ( مجموعة رحلة في قطار كل يوم ) ص ٨ .
- (٣) رحلة في قطار كل يوم ، صفحة ٢٢ .
- (٤) التسلسل ( مجموعة رحلة في قطار كل يوم ) ص ٤٦ .
- (٥) فلسفة اللغة العربية للدكتور عثمان أمين ( المكتبة الثقافية ) نوفمبر ١٩٦٠ ص ٥٨ .
- (٦) القصة القصيرة في أدب ضياء الشرقاوي : عماد الدين عيسى ( مجلة القصة العدد ٢٧ يناير ١٩٨١ ) ص ١٠٩ .

فكر المبدع في صوفية مع فكر المتلقي وتتوحد مفردات أبداعه مع جوانية القارئ فتتجسد الاستجابة بين الاثنين في صوفية عالية النبرة ونحن نجد من خلال ما تم تحليله من قصص وروايات هذا الاستخدام اللفظي الذي اعتنى به ضياء في إسقاطاته وتصوير إنطباعاته .. فحواره القصير ذي الإيقاع السريع يحى متدفقا كل التدفق ويرسم الصورة الداخلية بمنتهى البراعة حتى تحس وكأن ملمسها قد وضح كل الوضوح ، (١) نظرت خلال الزجاج وتوقعت أن ترى الشاب الصغير ينتظر ، ابتسمت . فتحت حقيبتها وتناولت منديلها . وعنايات صارت تلوذ بالصمت والرقب . ومبروك يضحك حين يضحكون . زجاجات فارغة وأكواب فارغة . وأطباق فارغة .  
( هل تذهب معه أم لا تذهب )

لا يعرفون ولا يقول أحد كلمة ، كأنه شيء لا يهم أحد منهم ، شيء خاص بي وحلى .. بي وحلى .

— عملك الحاج بالداخل :

رائحة الموت

( هل تركهم فجأة وتذهب ؟ تقرر وحدها )

( فلتكن ألتأباه )

( .. بل أباه )

( زمن قديم )

وقف إسماعيل

قال منصور : إلى أين ؟

— إلى البيت :

لم تنظر نحوه

( وماذا تفعل به )

كان يشد على أيديهم :

- فوزية :

- رفعت نحوه عينيها

( ألت : هو ألت )

أصابع الفجر خلال فتحات الشيش

( في داخل أنا : لا بد أن يموت )

حملت حقيبتها وسارت إلى جانبه

( هل دعاهم للذهاب معه أم : ؟ )

تحمل الموت في داخلها : عربية الموت

أمسك بيدها

أصابع دافئة :

لستشعر من خلال هذا الحوار أن الألفاظ المنتقاة لهذا الحوار وإن كانت ألفاظاً عادية يمتلكها أى حوار إلا أنها تتوحد مع هيكل الحوار العام الشبه مسرحى الذى تتكون من كثافة هذه الرواية العبثية .. وواضح أيضاً ملهى تغلغل بعض هذه الألفاظ لخدمة الأثر الذى يبتغيه ضياء فى تكوين الحدث المدسوس السرى فى بنية معمار هذه القصة العبثية المغلفة بكثير من الرمز :

كما أننا نجد أيضاً أن لغة الكوايبس والأحلام والرؤى الذى استقى ضياء شكلها من قاموسه الخاص الذى وضع كلماته فى عقله الظاهر والباطن وجعل ينهل منه فى أعماله حتى وكأنه يحس وطأتها وتوازيها مع نظراته الخاصة فى فن القصة والرواية . والكلمة هى عالم ضياء وروحه الخاصة يقول ضياء « كنت أحلم أن أصل إلى درجة من الاتجاه الصوفى بالكلمة ، والإبداع أن

أكون أنا هي ، وهي أنا .. أن تكون أحلامى هي فنى وأن يكون فنى هو أحلامى » ونستطيع في إستعراضنا لبعض الكلمات التي يتكون منها قاموس ضياء أن نكون فكرة عن مدى ما وصل إليه فكر هذا الأديب المبدع ( الإلتماع لزجا ، كثيفاً ، الاطباق ، الممكن ، ارتعاشة ، المباغت ، غبشة انفلاتة ، الطقوس ، التآكلات ، الاستدارة ) وكلمات أخرى كثيرة غارقة في جمل هي من صلب نفس القاموس الذي يحتوى على مترادفات اللغة الضيائية إن جاز هذا التعبير في القصة القصيرة والرواية والذي اشترك معه فيها كثيراً من المبدعين من جيل الستينات وما بعده وهي كما قلنا إن كان ثمة تشابه في إبداعهم إنما هو ناتج عن ردود الفعل الخاصة بتصادم وتآلف فكر كل منهم مع الآخر . (١) « وينشغل فكره بما أعتري مجتمعه من انهيار للبناء الأخلاقي فيه خاصة بعد نكسة يونيو ١٩٦٧ حتى أصبح العرى .. المسادى والمعنوى لازمة يراها فيه فتأخذ أبطاله في التعرى هوساً » كان يسعى أن يتركني عارياً « وكنت أفكر بذلك الرجل الذي وشى بي وتركني عارياً » و « وواريت الباب وخلعت ثيابي ووقفت أمام المرأة عارياً تماماً » « تخيلت نفسي واقفاً عارياً تماماً في أحد أفيشات السينما ونساء وبنات الصيف يحملن في » « نظر من خلال ثقب خلفه ، ورأى الفتاة عارية » « التفت إليه فتحي بانزعاج كمن عرى من ثيابه فجأة » « ثم رأى فخلها الأبيض العارى » « عقدت ذراعها فوق صدرها .. أسفل ثديها فبلدتا حلمتا الثديين ، صغيرتين ، ورديتين » كذلك فقد كلف ضياء بالنور وهو أمر نابع من ذاته إذ أن الأديب دائماً يأخذ التماعة الفيلسوف في عين الحقيقة فيحمل مصباح ديوجين ويسير به يبحث عن النور حتى يجده ثم يرى في وسط النور الحقيقة الناصعة ، لذلك فقد استهوى ضياء كلمات النور والضوء فاستخدمها استخداماً حذقاً في سطور قصصه وفي ثنايا فكره الأدبي « وقعت والضوء الكامل الأبيض » « تتوافر مساحات الضوء والظل » « ويتميز الضوء على الحائط والبلاط أصفر شاحباً » « وكانت اللبنة تشيع ضوءاً زاهياً » « ضوء مصابيح الشارع وهي تلتمع بين الأوراق » « والضوء الواهي » « كان الضوء ينعكس في

(١) القصة القصيرة في أدب ضياء الشرقاوى : عماد الدين عيسى (مجلة القصة)

المنتصف شاحباً » « تتوالى مساحات الضوء والظل » « تم رأيت في بريق عيني انعكاس الضوء » « وسقط قصير من الضوء » « وكان الليل يملأ الصالة » « وأطفأ المصباح أحس بالنور يضاء » « وقد حاول ضياء استجلاء المعاني من خلال بتر الكلمات خاصة في الحوار الذي دار بين الشخصيتين في رواية « مأساة العصر الجميل » فنجد أن بتر هذه الكلمات هو إعطاء إمتداد للجملة الحوارية مما يعطى المتلقى فسحة من الوقت للتفكير والدخول مع المبدع في نقاش أو هو إخراج المتلقى من تفاعله مع الحوار إلى حدوث صدمة نفسية توقظه كما هو متبع في المسرح الملحمي حين يوقف المتفرج من تعاطفه مع شخصيات المسرحية مثال ذلك « أربعة أيام فقط في الطابق ال ... » « أؤكد لك أنها ... » « كنت أعتقد أننا سنقابلها فعلا في .... » « وتحاولين بإستشارتي أن ... » « اننى أقصد بأن تذهب إلى .... » . لقد ترك ضياء إكمال باقى وحدات هذا الحوار إلى المتلقى وكأننا في معركة للكلمات المتقاطعة . كما استخدم ضياء في نفس الرواية بعض الحروف للتعبير عن الصوت مثل « TTT ، ن ن ن ، كا كا كا ، ما ما ما ، ع ع ع ع ، م م م » وإن كنت لا أستطيع لها تفسيراً إلا أنها من المؤكد كان لها رموز أو إيضاحات في ذهن ضياء عند كتابته « مأساة العصر الجميل » كذلك نجد في رواية « الملح » وهى آخر أعمال ضياء الشرقاوى لغة ثرية متميزة غاية التميز وهل تمثل قمة النضوج عند ضياء الشرقاوى . استخدم فيها ضياء كل ما استخدمه من خبرته اللغوية والتي مر بها في أعماله السابقة حتى جاءت لغته في « الملح » بأجزائها الثلاثة لغة ضيائية متميزة إن جاز هذا التعبير .

## عناصر تراثية في أدب ضياء الشرقاوى

كثيراً ما يتضمن الأدب المصرى الحديث علاوة على احتكاكه بجميع التيارات الأدبية الأجنبية المعاصرة وتأثره بها شكلاً ومضموناً على عناصر تراثية عربية موعلة في القلم يتدرج قلمها شيئاً فشيئاً إلى عصور تاريخية بعيدة ، بدءاً بحيل الرواد ثم المرحلة الانتقالية ما بين الأدب المعاصر وعصر

الإمارات ثم العصر العباسي والموازاة الأندلسية له ثم العصر الأموي فصالح الإسلام ثم الجاهلي ، هذه العصور جميعها قد تفاعلت كل منها مع الآخر من منطلق الأصالة والمعاصرة ومن خلال الشعر والنثر وجميع فنون القول المتداولة خلال تلك الفترات . وما من أديب شاعراً كان أم نائراً إلا ونهل من تراث من سبقوه وتكونت لديه تلك الخلفية العقلية الثقافية التي كانت بعد ذلك منبعاً لعطائه ونتاج عقله . فمنهم من عب من التراث اللغوي ومنهم من نهل من الأشكال الفنية القديمة ( الكلاسيكية ) ومنهم من ظهرت عناصر تراثية في مضمون إبداعه سواء أكان ذلك صادراً عن إرادة أو بلون وعي . ونستطيع انطلاقاً من هذا المنطلق عن التراث أن نقول إن أدب ضياء الشرقاوي الروائي والقصصي شأنه شأن معظم معاصريه ومعظم من سبقوه من مبدعين قد تضمن عناصر تراثية ظهرت في قصصه القصيرة خاصة في مضمون أعماله . ولا نغالي أيضاً في أن نقول إن هذه العناصر كانت نتيجة تيار الشعور والوعي الذي برع ضياء في استخدام تشكيلاته وتكويناته الفنية في قصصه ورواياته والذي كان نابعاً من ثقافة ضياء الجادة التي استطاع أن يحصلها بوعي وإدراك عميقين . ولا شك أن التراث وهو حصيلة الفن والأدب في مختلف العصور يأخذ له مكاناً في تشكيل الجهاز العصبي للفنان لكونه تجميع لخبرات قديمة تحتزن في العقل الثقافي بصور متباينة بين فنان وآخر ومن ثم (١) « بمختلف الاستجابة العصبية عند كل منهم فهناك صلة مباشرة وصحيحة في تكوين ( العمل الفني ) ما بين الفعل خلال وسائط ( البيئة السلالة + العصر ) والاستجابة العصبية له » . وبإضافة عناصر التراث الناجمة عن تجميع الخبرات القديمة للمبدعين الذين سبقونا عن طريق الاطلاع والقراءة والدراسة ينجم عن ذلك رد فعل قوى وجديد ومهجن للتشكيل العصبي الذي تحتزن خبرة الفنان شكلاً وموضوعاً ؟

(١) المعمار الفني في الأدب والحب ( مجلة الكاتب العدد ٢١١ نوفمبر ١٩٧٨ )  
ص ١٣٤ .

١ - شكلا : درجة الاستجابة (إيقاعها ، لونها) .

٢ - موضوعاً : درجة الخبرة المباشرة .

« ومما لا شك فيه أن العمل الفني (١) هو الذى يكشف مدى صدق استجابة الفنان أو زيفها وأول مظاهر الصدق هو تحقيق إنسجام الشكل والموضوع والإيقاع والفعل والكتل والمساحات ومما لا شك فيه أيضاً أن العناصر التراثية تقيم نوعاً من التوازن داخل العمل الفني إذا أحسن استخدامها وأجيد وضعها في الوضع المعاصر الذى يوائم ( البيئة + السلالة + العصر ) ولا شك أن المقولة التى تقول إن التاريخ يعيد نفسه هى مقولة صحيحة إذ أن التراث التاريخي يعود فيتشكل من جديد نتيجة لتفاعلات البيئة والعصر والسلالة نتيجة لانعكاس المخزون النفسى للحياة على الواقع المعاش ، ولو طبقنا هذه المقولة على الفن الذى هو نتاج الحياة وليس البديل لها . لوجدنا أن الخلق الفني والأدبي يوجد له نظائر قديمة سواء ظهرت على السطح أم لم تظهر . تتحقق في الأثر الفني وتظهر كأوردة وشرابين داخل العمل الأدبي نفسه .

ففي قصص ضياء الشرقاوى نجد بعض لمحات من الحكمة الصادرة عن رمز الحيوان ( النمر ) (علاقات الداخل ) ( التحولات ) وهو كان متواجداً أساساً في بعض كتب التراث مثل كليلة ودمنة التى نقلها للعربية عبد الله بن المقفع كذلك كتاب الحيوان للجاحظ ورسالة الصاهل والشاحج لأبي العلاء المعرى . كذلك نجد أن بعض قصص ضياء بها بعد العناصر المأخوذة من قصص ألف ليلة وليلة ( حداثق الليل ) التى تبرز سمات الشر وسمات الخير ومدى الصراع الناشب بينهما . كذلك ( الحديقة ) وما تحمله من مثابرة وصبر على الصعاب والمكاره وهو سمة تتواجد في معظم قصص ألف ليلة وليلة . كذلك نجد في مأساة العصر الجميل بعض (من حى بن يقظان) لابن طفيل كذلك نجد أن تيار الوعي الذى ابتكره كل من جيمس جويس ومارسيل بروست والذى استهوى ضياء وبعض كتاب القصة المعاصرين سبقهم إليه « ابن مسكويه »

(١) الرسائل الأدبية لضياء الشرقاوى : محمد الراوى ( مجلة القصة العدد

في فلسفته عن طبيعة النفس الإنسانية وعن جوهرها الذي يتميز عن سائر الصراع وهو جوهر أدب تيار الوعي الذي يصور الحياة من خلال استحضار صور تعبر عن جوانية النفس البشرية ( العراء ) و ( الوباء ) و ( الملح ) . كذلك فإننا نجد في قصة « الموائد المنفصلة » ملامح شخصية أشعب هذا الطفيلي الذي كان لا يترك أى مائدة إلا وشارك فيها وهذه الشخصية نجد جذورها موجودة في أدب العصر العباسي كذلك نجد في قصة « الأذرع السوداء » بها ملامح من شخصية عنتر تلك الشخصية الشعبية المحببة والذي رفض أبوه شهاد الاعتراف ببنته حيث تجرى في عروقة دماء العبيد .

### المؤثرات الأجنبية في أعمال ضياء

تأثر ضياء الشرقاوى ضمن من تأثروا بالآداب الأوربية وكان التأثير فيه عميقاً حتى أنه أصبح علامة بارزة أثرت فن القصة والرواية بالعديد من العلامات المميزة لهذه الفنون ، ولولا رحيله المفاجيء للألساحة الأدبية بعطائه المتميز . يتضح ذلك واضحاً جلياً من أعماله القصصية والرواية ومن نظراته التي أودعها بعض دراسته في المعمار الفني لأعمال بعض معاصريه أمثال يوسف الشاروني وجبرا إبراهيم جبرا وإدوار الخراط وأبو المعاطي أبو النجا وقد كان أثر الوعي الجمالي عند ضياء خارجاً من منطلق هذه النظرة التي أودعها تجاربه النقدية والتحليلية لأعمال زملائه المعاصرين والذين كانوا هم الآخرين متأثرين معه بما وفد من جعبة الغرب من فنون القصة والرواية والنقد .

كذلك فقد راسل ضياء بعض زملائه القصاصيين والروائيين أمثال (١) محمد الراوى ومحمد مستجاب وغيرهم وترك لديهم بعض الوسائل التي حملت قيمة أدبية توضح نظراته الشمولية في تناول فن القصة والرواية ، كما أودع فيها بعض همومه الأدبية التي تبرز همومه الشخصية من خلال عروجه على تلك المؤثرات الأوربية التي أشار إليها في رسائله والتي واءمت واقعته وتشبه ببعض أدباء الغرب أمثال كافكا وجويس وبروست . ومن خلال

(١) مناساة العصر الجميل ( مجموعة بيت في الريح ) ص ٦٠ .

تلك الرسائل نسمع ضياء الشرقاوى وهو يفكر بصوت مرتفع وتتكشف لنا ما هي القضايا الأدبية التي كانت تؤرقه وتلح عليه ونتعرف على هموم أديب جاد كرس حياته ووجوده للأدب كما نلمح فيها رؤوساً أوروبية تطل علينا من خلال عبارات ساقها للدلالة على علاقته بأمرته خاصة أيه وكذا علاقته بمجتمعه الأدبي وقبيلته الثقافية .

من أهم أعمال ضياء الشرقاوى التي يتضح فيها تأثير الأعمال الأوروبية واضحة قصته الطويلة « مأساة العصر الجميل » (١) وهي في رأى الدكتور نعيم عطية تعتبر درة فريدة في جبين أدبنا المعاصر . وتقوم « مأساة العصر الجميل » على شخصيتين حاضرتين تذكرنا بكثير من الأعمال المسرحية التي تقوم على بطلين متحاورين أو متبارزين يقارعان بعضهما البعض ويناجزان الزمن والمكان ووهم الحياة مثل « رقصة الموت » لسترندبرج أو في « انتظار جودو » لصمويل بيكيت ، أو في « الخادمتان » لجان جينيه . وتعتبر هذه القصة الطويلة لضياء الذى استخلم الأساليب المسرحية في بنائها وزين معمارها الفنى بإرشادات المسرح ووصف الديكور . وأهم من هذا كله أن بطل القصة يتقمصان في بعض اللحظات شخصية ثالثة لا تظهر على المسرح وقد لا يكون لها وجود أصلاً ، ويحاولان تجسيد هذه الشخصية والإيهام بوجودها . كما في قصة « النمر » فهي تلور بين شخصية رجل وامرأة وشخصية وهمية هي شخصية الخطيب القديم للمرأة ، وهذه الشخصية تقف وراء زجاج النافذة والتفاهم جميعاً يتم بالإشارات والحدث نفسه لا يتم عن نفسه كما يفهم من خلال ذلك الحوار الغامض الغير مفهوم . كذلك يبدو ضياء الشرقاوى في قصصه (٢) « متأثراً بفرايز كافكا وعلى الأخص تصويره لشخص روائياته وقصصه فهي شخصيات غامضة موحية ، هلامية ، متغيرة لا يمكن تحديدها ولا الإمساك بها ، تجعل القارئ على الدوام متحفزاً لالتقاطها والتثبت منها دونما نهاية . وكل ذلك من خلال ينبوع من الحوار المتدفق الساخن الذى لا يهدأ له قرار ولا يشقى غليل المنطق ، لأن المنطق العقلى لا يؤبه به في العمل الأدبي ، وإنما هذا العمل يقوم على

(١) ضياء الشرقاوى : مأساة العصر الجميل (مجموعة بيت فى الريح) ص ٦٠

(٢) الملح (الهيئة المصرية العامة لكتاب) ١٩٨٠ .

منطق من نوع خاص . منطق فني له مبرراته وإعتباراته الخاصة والشديدة الخصوصية إذا أن اللغة في العمل الأدبي تستبد بها آفاق أخرى غير الآفاق المألوفة فهي لغة الروح بكل طقوسها ونكهتها وإيحائيتها وألوانها ومذاقها وأصواتها وأبعادها الخلسية والرمزية والإيحائية ، لغة العقل الباطن مستودع الأسرار الغوامض ، لغة الكوابيس ، لغة تيار الوعي والشعور والأحلام والرؤى ، والهلوسات فيها ليست ملانة والإيغال في الخيال إلى حد الشطط ليس بخطيئة ، ولهذا فنحن لا نطلب أن نفهم فيها نفعياً بل أن نحس وطئة الكلمات ومفعولها النفاذ وتأثيرها الموحى .

أما رواية « الملح » فقد صاغها ضياء الشرقاوي معتمداً على عنصرى الزمان والمكان في تكوين الشكل الفني وتركيبه وقد استخدم ضياء عنصر الزمن وتياره استخدماً درامياً خلال مجموعة من الشخصيات التي لها طقوسها وتقاليدها وطريقة تفكيرها وحياتها الخاصة ورواية الملح تثير تساؤلات كثيرة ، نفس التساؤلات التي طرقتها من قبل رواية « الصمخ والعنف » لوليم فوكنر و « رباعية الإسكتلرية » للورانس داريل . ان الزمن في رواية الملح (١) ليس زمناً واقعياً اعتيادياً ، بل هو زمن متحرك من الماضي نحو الحاضر قصير ، متقطع غير مستقر ، وعالم الملح عالم معقد مرهق يعكس تحولات الزمان والمكان كما يعكس طبيعة التصارع أو التناقض بين الحقيقة والخيال والواقع والوهم . وتعرض عالم شخصيات الرواية بطريقة غاية الفن ، مبتعدة عن الشكل السردى دونما اعتساف ولا تكلف .

كذلك فإننا نجد أن مجموعته القصصية « رحلة في قطار كل يوم » (٢) لا تخلو قصصها التسع من الإشارة إلى أديب أجنبي قرأه ضياء وأحب أن يخلط قصصه بانطباعاته عنه . فتارة يذكر اسم فحسب وتارة يسترشد بفقرات مما كتب ، فهي ترى كرستيان أندرسن وبول بورجيه يرد ذكرهما في قصة « التسلسل » وأنثريه جيد يرد ذكره في قصة « رجال في العاصفة » ويوجين سوا ونوريه بلزاك الذي تفضله الفتاة دراسة الأدب الفرنسي يرد

(١) المغامرة الإبداعية في أدب ضياء الشرقاوي : محمد الراوي ص ٢١ .

(٢) قراءة في رحلة قطار كل يوم للدكتور نعيم عطيه (مجلة القصة العدد ١٨

ديسمبر ١٩٧٨) ص ١٣٨ .

ذكرهما في قصة « التسلسل » كذلك تنسى وليامز يرد ذكره في « الباب »  
وتكاد تحس بوجود طاغور وجبران خليل جبران وأنت تلتقي بكلمة (النبي)  
تردد في قصة « رحلة في قطار كل يوم » . هذه الاعتراضات التي صاحبت  
أعمال ضياء إنما تجزم بوجود مؤثرات أجنبية على أعمال هذا الكاتب المتميز  
نتيجة عن ثقافة أجنبية واعية وقراءات في أعمال هؤلاء الكتاب مما عكس  
إعجابه بإبداعهم فأودعهم نسيج إبداعه إما بالقول أو الإشارة أو الاسم  
أو التلميح كذلك في قصة « الكرتون » (١) نجد يأتى بقصيدة الشاعر أودن  
ليعبر بها عن ثورية أحد الشعراء وقصيدة الشاعر الكسندر بلوك ليعبر بها عن الموت .

### الأبعاد السيكولوجية في أدب ضياء الشرقاوى

يقرر علماء النفس (٢) أن أساس العمليات العقلية الإدراكية هو  
الإحساس أو الإدراك الحسى والإدراك الحسى كما يفهم من اسمه هو فهم  
أو تعقل الأشياء بواسطة الحواس . كإدراك ألوان الأشياء وأشكالها وأحجامها  
وأبعادها وأوضاعها بواسطة البصر ، كإدراك الأصوات والنفثات وتوافقها  
وتباعدها وتداخلها بواسطة السمع وإدراك ملمس الأشياء نعومتها أو خشونتها  
بالمس أما أن الإدراك الحسى يترتب عليه إدراك المراتب والمسموعات  
والملموسات وغيرها بواسطة الحواس الخمس الظاهرة وقد أضاف إليها  
بعض العلماء الحاسة السادسة وهي حاسة الشعور وهي أهم هذه الحواس بالنسبة  
للإبداع الأدبى إذ أن الأدب يعتمد عليها في أبعاده السيكولوجية في كثير من  
تلك الموضوعات الأدبية التي تتضمنها إبداعات الشعر والمسرح والقصة والرواية  
وهي ما يمكن أن نسميه بالحس أو القدرة على التخيل وتداعى المعانى والأخيلة .

وقد حصرها أرسطو في ثلاثة عوامل هي التشابه ، والتضاد ، والاقتران  
الزمانى والمكانى ، والمعانى تداعى في أذهان الناس بصور مختلفة باختلاف  
تجاربهم وحصيللة معارفهم ومواضع اهتمامهم وتزداد ظاهرة تداعى المعانى

(١) الكرتون . (مجموعة بيت في الريح) ٣٦ .

(٢) دراسة في علم النفس الأدبى للأستاذ حامد عبد القادر ( لجنة البيان  
العربى ) القاهرة

عند الأدباء رسوخاً وعمقاً وتتعاظم لتفاقم اتجاهاتهم التخيلية والتفكيرية وقد برع كثير من الأدباء في حشد كثير من الصور النفسية والأبعاد الميتافيزيقية في إبداعهم الأدبي واستطاعوا بما جبلوا عليه من قدرة على التحليل النفسى وفهم اللوافع النفسية عند الإنسان أن يصبح إبداعهم الأدبي معرضاً لكثير من العقد النفسية والأمراض . بل إنهم اختاروا من التكنيك تلك الأشكال والهياكل التى تناسب هذا المجال . كالمونولوج الداخلى وتيسار الشعور والوعى والعبث والتجريب وغير ذلك من أساليب التكنيك فى الكتابة القصصية والروائية .

وقد برع ضياء الشرقاوى فى هذا النوع من الفن القصصى والروائى وتضمنت أعماله الإبداعية كثيراً من القصص التحليلية التى صور فيها تلك الصراعات النفسية اللاشعورية وتلك الرغبات المكبوتة التى تعتمل فى صدور شخوص قصصه ورواياته . وقد حشد لها ضياء من أساليب التجسيد والتكوين الأدوات اللازمة لها من لغة مناسبة وشكل فنى معمارى حديث يلائم هذا الجو النفسى واختار المضمون بدقة وغلفة بأغلفة الرمز والغموض وخلق من هذا العالم الميتافيزيقى فناً أدبياً رفيعاً وضع ضياء فى مكان بارز بين معاصريه من كتاب القصة والرواية . ولو استعرضنا خفايا النفس البشرية التى تتضمنها أعمال ضياء الشرقاوى سنجد أن هذه النماذج تختلف وتباين باختلاف وتباين البيئة الموجودة بها والسلوك التى تطبعت به والخيال السوى أو المريض التى تعيش فيه وسنجد أيضاً أن هذه الشخوص التى تحاك فى نسيج الأعمال الأدبية لضياء هى نتاج عقل ونفسية مبدعها فهذا الصراع العقلى الذى يدور فى رأس المبدع تنعكس آثاره على الأعمال الإبداعية التى يقوم بها . فليس من الضرورى أن يكون الصراع العقلى هو السبب الرئيسى للنبوغ ، بل تكفى حادثة واحدة مؤلمة أو متعبة واحدة من متاعب الحياة ومشاقها - وما أكثرها -

لإثارة تلك الأحلام أو الأوهام التعويضية - مع بقاء المرء بمأمن من الاضطرابات العصبية أو التضارب في النوازع النفسية .

فالإحساس بالوهم يسيطر على كثير من أعمال ضياء الشرقاوى .. الوهم بأن هناك أناس آخرين يربطهم بشخص قصة روابط دون أن يكون لهم وجود بالمرّة ، أو يكون الوهم هو محور الحدث الذى تلور حوله كل إسقاطاتها وتوهماتنا . نجد ذلك فى « مأساة العصر الجميل » ذات الأجزاء الثلاثة حيث توجد شخصيتان رئيسيتان وشخصية ثالثة وهمية تشترك بوجودها الحاضر الغائب . وهى شخصية ذات سيطرة تعبر عن سيطرة الجشع على الإنسان المعاصر دون أن يشعر به أو يحس بثقله المادى عليه . هذه هى « مأساة العصر الجميل » كذلك فى قصة « التسلسل » ( رحلة فى قطار كل يوم ) نجد هذا الوهم الذى يسيطر على هذا الرجل من خلال تلك المقابلة المفتعلة فى قطار كل يوم ، هذا الوهم الذى جعل هذه الفتاة التى قابلها فى القطار تذهب إليه فى منزله بدون موعد أو سابق نذار ، وهو وهم تخيله فى عقله ورغب فى تحقيقه فجاء من خلال هذا الحوار مع شخصية الفتاة وتنقل الحوار بين محاور كثيرة فى الموضة والسياسة والمال والثقافة والحب وتحويله إلى حقيقة فعلية . كذلك فى قصة « التحولات » ( مجموعة بيت فى الريح ) نجد أن الوهم يسيطر على الخطيب حينما يرى تلك الفتاة تتحول أمامه فى ديكوراتها الشخصية وفى تصرفاتها معه وفى تلك الحيوانات التى تعيش معها ، فأحس بما يشبه الدوار وأحس بأنه كادت تقتله المادة الهلامية وكما جاء من أعلى الجبل نقطة صغيرة فى البداية تحول فى النهاية إلى نقطة صغيرة فى أعلى الجبل تعلو فى الضوء . كذلك نجد فى قصة « بيت فى الريح » أن الرجلين المقعد ومساعدته يحاولان البحث عن تلك الفتاة المجهولة وهم فى الحقيقة يبحثون عن وهم فى تخيلاتهم فينتقل المساعد فى جميع القوارب والسفن الموجودة على الشاطئ ولكنهم لم يجدوا سوى السراب فيعودون من حيث أتوا قانعين بهذه الجراح

النفسية والجسدية . كذلك في قصة « النمر » ( مجلة نادى القصة ع ١ ص ٩٨ ) نجد أن الوهم هذه المرة قد تحول إلى الحقيقة فقد انبعث الماضي الذى عاش الوهم سنين طويلة إلى حقيقة واقعة يبعث الخطيب القديم وحضوره مع النمر الذى يمثل الرغبة الأولى لتلك المرأة ومن خلال الزجاج الذى يفصل بين الرجل وزوجته وبين ذلك العشق القديم ينداح الوهم عن هذا النمر الذى يتحاول أن يחדش الملابس ويمزقها وهو فى الحقيقة إنما يحاول العبث بالماضى الذى ذهب ولن يعود . كذلك نجد فى قصة « الملاحظات الليلية » ( مجلة الثقافة ع ٩ ص ٩٨ ) هذا الوهم المتمثل فى ذلك الشخص الغائب والدائر بحوله هذا الحوار وكذلك الوهم الموجود داخل رأس الخادمة « فتحيه » وكلا الوهمين متضادين فى الشكل والمضمون . فالوهم الأول متعلق بشخصية الرجل الغائب والذى يتحاور بحوله الرجل والمرأة وهو وهم من صنعهما وهما يحاولان من ورائه الوصول إلى نقطة الالتقاء بينما الوهم الموجود فى رأس الخادمة فهو وهم مرضى ناشئ عن جهل الخادمة وخوفها من الأماكن المظلمة . كذلك نجد فى قصة « المرايا المتعاكسة » ( مجلة الثقافة ع ٤٠ ص ٩٦ ) نفس الشخصية الغائبة المتمثلة فى زوج هذه المرأة وهو يمثل الوهم القاتل التى تعبر عنه ظروف اختفائه فيفسر النادلان النوبيان سر اختفائه بقتله لكلبته ومحاولة زوجته قتله انتقاماً لقتل كلبها والاثنين فى الحقيقة هما وهم كبير يسيطر على مشغور القصص المتمثلة فى الراويان والمرأة . وفى قصتي « ذئاب صغيرة وشمس فى الميدان » نجد شخصية غائبة أخرى هى شخصية العجوز الذى يريد اللص القواد والموس قتلها بغرض السرقة . وهو وهم آخر فى سلسلة الشخصيات الغائبة التى تمتلك حواس ضياء وأبطال قضيه الذى من خلالها يفجر قضايا كثيرة سيأتى التصديق لها فى مكان آخر غير هذا الموضع .

ولو إنتقلنا إلى ناحية نفسية أخرى بارزة فى أعمال ضياء الشرقاوى لوجدنا أن حالة الشعور بالذنب الذى يكتنف شغور هذه القصص تعد

ظاهرة خصبة في حقل قصصه وقد نجح ضياء في التصدي لها وإبرازها في العديد من أعماله الإبداعية . ففي قصة « رجال في العاصفة » ( مجموعة رحلة في قطار كل يوم ) نجد هذه الناحية من خلال ميشيل الذي يشعر بالذنب لشعوره أنه تسبب بولادته في وفاة أمة وقد انعكس هذا على تصرفاته في الكبر حين حاول وضع تصور نموذجي للثوري والثوار ورفض تلك الثورة المتطرفة في ثورتها كمحاولة منه في إنقاذ الأم الكبرى ورأب هذا الصدع الذي ألم بنفسه منذ الصغر . كذلك في قصة « أعمال الأرض » ( مجموعة رحلة في قطار كل يوم ) نجد أن سعيد يشعر بعقدة الذنب لتسببه في سقوط « زينب » وحين تشتق زينب نفسها ينطلق سعيد هائماً على وجهه وسط المدينة الممزقة بفعل القنابل والبارود . كذلك في قصة « عد إلى بيتك أيها الرجل » ( مجلة الثقافة ع ٤٦ ص ٩٠ ) نجد أن فؤاد شاكر قد أحس بعقدة الذنب لمقتل هالة الفتاة الفقيرة التي أحبها ، فتمرد على طبقته الإقطاعية التي تسببت في قتلها وأنضم إلى خلايا ثورية مناهضة لهذه الطبقة . كذلك فإن « فوزى » التأثير على عائلة آل شريف في رواية « الملح » يتلمس العذر لهذا الطفل الذي ولد لابن آل شريف « إسماعيل » فقد صمم فوزى وأصحابه على قتل كل آل شريف الذين يجمعون الأهالي ليقتلهم للسلطة الإنجليزية .

ولو انتقلنا إلى ناحية سيكولوجية ثالثة تضمنتها قصص ضياء الشرقاوى نجد أن الإحساس بالعار والشعور بالمهانة هما ركن أساسي في بعض هذه القصص وييسلو هذا واضحاً جلياً في قصة « الذباب » ( مجموعة رحلة في قطار كل يوم ص ٦٩ ) حين يجال العار فتحى ويجعله مغرية زملائة بسبب ركوعة عند قدمي امرأة عاهرة ومحاولته التكفير عن هذه الفعلية بالتطوع في الحرب الأهلية الدائرة في لبنان ويبدو أن ضياء كان متأثراً بمسرحية « الذباب » لسارتر في مضمونها الإنساني حين كتب هذا العمل الجيد . كذلك نجد أن الإحساس بالعار حين اكتشف إبراهيم في قصة « رحلة أبي الطويلة إلى المدينة » ( مجموعة سقوط رجل جاد ص ٤٥ ) أن أباه قد حضر إلى المدرسة

حافياً دون أن يرتدى البلغة التي مكث الليل بطوله يلمعها له (١) « وأخذت نقاط العرق تتجمع في وجهي ، ثم تتجمع في خيوط طويلة ساخنة وتنزل في صدري » . هكذا اختتم ضياء هذه القصة النفسية بتلك التعادلية الجسدية التي يعالج بها الإنسان عاره وهو نزول العرق كنوع من التنفيس عن النفس . كذلك نجد في قصة « الوباء » ( مجلة نادى القصة ديسمبر ١٩٧١ ص ١٣ ) هذا العار الذي يشقى به الرجل من جراء فقدانه لرجولته وتحكم زوجته فيه بصرتها ، مما يجعله يستسلم لذلك الوباء الذي يحتاج المدينة والمتمثل في المنشورات التي يقرأها الناس كمحاولة منه لاسترداد جزء من كرامته كذلك في قصة « فوق باب البيت الصغير » ( ملحق الهلال ع ١١ نوفمبر ١٩٧٤ ص ٤٢ ) نجد أن العار المتمثل في تلك الدوائر الحمراء المرسومة على أبواب بيوت القرية والتي يفسرها أهل البلد بعلامات العار والدل والمهانة وما هي في الحقيقة لإعلامات وصلت بيوت مشتبها بإصابتها بالكوليرا . ولكن العار ينبت داخل البلد من المهيمنين على مقدرات الناس ( شيخ البلد حين يحاول أن ينال من نساء البلد في شخص فاطمة ) . كذلك في قصة « الباب » ( ملحق الهلال الزهور ع ٧ يوليو ١٩٧٥ ص ١٠ ) نجد أن العار ينشأ من ذلك الإحساس الذي يشعر به عبد البديع من انكشاف بيته للناس لعدم وجود أب له فيفقد أعصابه ويقتل كلب أحد جيرانه بطريق الخطأ ويحاول أن يقترض ويبيع عزته ليركب باباً لبيته وحين ينجح في ذلك يشعر بأن العار قد إنزاح عن كاهله . كذلك في قصة « الطريق إلى البيت » ( مجلة الثقافة ع ٤٤ ص ٨٠ ) نجد الشعور بالعار يحتاج بطل هذه القصة لإحساسه بخيانة زوجته له من خلال التحليل الذي أجرى له واكتشف فيه تعطل لأحد عناصر رجولته فيذهب إلى الطبيب الذي أعد له التحليل ومن خلال عدة إسقاطات يشعر بأنه كان مخطئاً في حق زوجته وأبنه ، وحين يعود إلى البيت يجد أن زوجته قد أحست بجرح كرامتها فتركت له البيت ورحلت . كذلك في قصة « يقظة » ( مجلة القصة ع ٧ ص ٢٧ ) يشعر الفلاح « مفيد عبد الرحمن عبد المتعال » بالعار من أصبعه الذي يتره ليتفادى التجنيد . وأحس بالمهانة من الملاحظة التي

(١) رحلة أبي الطويلة إلى المدينة ( مجموعة سقوط رجل جاد ) ص ٥٣ .

سيقابل فيها رئيس الجمهورية والذي لابد سيسأله عن إصابته وسبب بتره  
لأنه يحس بالعار من التسمية التي أطلقها أهل القرية عليه وهي « أبو صباع »  
ولكن صوت المذيع الداخلى يعيد إليه كرامته حين يلقى باسمه الحقيقى وينزاح  
العار عن مفيد عبد الرحمن عبد المتعال ويصبح صاحب الأرض التي كان  
أجيراً فيها .

كذلك فإن الإحساس بالخوف بشئى صورته نجده متغلغلا فى ثنايا أحداث  
قصص ضياء معبراً عن هسلنا العراء النفسى مهوما هموما وأحزانها ومجسداً  
الوجه المظلم من الحياة . فى قصة « ناس فى الليل » ( مجموعة سقوط رجل  
جاد ص ٩٣ ) نجد هذا الخوف يتغلغل فى نفس حارس السيارات على إبنته  
سميحة المريضة وهو يحاول بشئى الطرق جمع المال لعلاجها حتى إنه  
يخصص لها جيباً فى ملابسه يدخر لها فيه النقود التي يحصل عليها كل يوم .  
ولكن مغرية القلندر تقف له بالمرصاد حين تذهب كل حصيلة يومه ، فيأخذ  
أحد الأثرياء غلاظ القلوب حصيلة جيب سميحة كله نظير ثمن فانوس  
سيارته الذى فقد . وينهار أمل كبير كان يداعب الرجل فى شفاء إبنته .  
كذلك لعبت مغرية القلندر دورها مع الطبيب فى قصة « الشوارع السوداء »  
( مجموعة سقوط رجل جاد ص ١١٧ ) حين يمرض إبنته الوحيد ويفشل  
علاجه وينتابه خوف شديد على أبنته لعلمه بشئى مرضه وفى نفس الوقت  
تستنجد به أخته لمساعدة إبنتها فى عملية وضع . وتنجح العملية ويولد طفل جديد  
فى نفس الوقت الذى يرحل فيه إبنته الوحيد ويعقد الخوف شباكه حوله  
ويتال منه كل مأخذ . كذلك فى قصة « سقوط رجل جاد » تخاف الأم على  
إبنتها الطائشة وخوف الأم هنا نابع من تصرفات ابنتها العابثة وخوفها من  
أن يتركها خطيبها فتظهر أمام أهل قريتها بالنشوز والانحراف وهو خوف  
طبيعى يتتاب كل أم تقف منها ابنتها هذا الموقف . كذلك فى قصة « اتجاه الضوء »

( مجلة الثقافة ع ٢٤ ص ٧٠ ) نجد الخوف يعقد خطوطه في نفسية هذا الطفل الذى كاد يفقد أبيه الجريح وحين أسعف الأب وحاول العودة مع ابنه في اتجاه البيت ، يوجهه الضوء إلى مكان جديد فيترك ابنه ويسير في الاتجاه الجديد وينعقد الخوف من جديد في قلب الابن الذى فقد أباه وتبطل ساقه كأحد علامات التعادلة النفسية عند الطفل الصغير . وفي قصة « رجال في العاصفة » ( مجموعة رحلة في قطار كل يوم ص ٣ ) يشعر ميشيل بالخوف المستمر نتيجة ميراثه الصحى المعتل الذى ورثه عن أمه التى ماتت أثناء ولادته ينمو معه هذا الشعور وصارت من الأمور المعتادة في حياته أن يدفع بالترمو متر إلى فمه صباح كل يوم وقبل النوم وأن يعد نبضات قلبه إلى جانب الأشياء الأخرى التى من الممكن أن تؤثر ولو أقل تأثير في صحته المعتلة ويصحب الخوف أيضاً بطل قصة « أشكال الغابة المتغيرة » ( مجموعة بيت في الريح ) حين رأى الميدان المزدحم بمظاهرات الطلبة والجنود ويحاول الهرب من هذا الخوف إلى الجنس حتى ولو مع امرأة عجوز وفي أى مكان حتى ولو كانت دورة مياه المقهى الذى يجلس فيه كنوع من التعادلة النفسية أيضاً لهذا الخوف الذى اقتحمه فجأة . كذلك في قصة « العراء » ( مجموعة بيت في الريح ص ٧ ) يتوحد الخوف بذلك الهواء الذى يعم المكان ويبرز شيخ ثعبان ضخيم ينشر الرعب والفرع في كل المخلوقات الموجودة .. ومن خلال هذا الديكور اللغوى تنتشر أبعاد الخوف كنوع من التطهير النفسى للمتلقي والمبدع في آن واحد . فنجد تلك المساحات الكبيرة من الظلام التى تتوحد بالغرفة والى علوها هذا السقف الممتلىء بكل أنواع ديكور العراء من كائنات صغيرة تزحف ومثاب الأشياء المتناثرة الراقدة على السقف ، علب صدئيه ، وقطع من الحديد الصدئ ، والزلط وجلد قديم وقطع من الأخشاب شققها الشمس وهى أشياء أتى بها ضياء من خلال اللغة ليصور بها الخوف في العراء .

وفي قصة « ذئاب صغيرة » و « شمس في الميدان » ( مجلتي الثقافة ٣٦ ، ٣٩ ص ٦٢ ؛ ٧٠ ) يظهر الخوف على تلك المومس وذلك اللص القواد وهما مقدمين على ذلك العمل الإجرامى . فالمجرم هو أكثر الناس خوفاً واضطراباً وإهتزازاً أثناء إقدامه على جريمته . وهكذا كان الخوف هو أحد تداعى المعانى فى نفسية شخص قصص ضياء الشرقاوى وفى نفسيته هو قبل تصويرها فى شخص أبطال قصصه إنطلاقاً من أن تجارب المبدع تتداعى فى ذهنه عند تجسيدها فى أعماله الدرامية وتظهر من خلال عقله الباطن أثناء إبراز الأحداث الدرامية لهذه الشخص . ولو تعمقنا فى أعمال ضياء الإبداعية وراقبنا توحده بتلك الأعمال وغصنا قليلا مع عمليات التعدين الداخلية لهذه الأعمال فلننا سنجد أن بعض أعمال ضياء يظهر منها جانب الاعتداد بالنفس واحتفائه بذاته أيما الاحتفاء « وأحياناً يخزنى هذا الإخفاق العظيم بأن أبرره بأننى من النوع الذى لا يقبل إلا النجاح العظيم ، وها أنذا قد فزت بالشق الثانى ، أفوز به بإصرار ، وتكرار ليس ثمة أمل . كذلك تظهر هذه السمة فى قصة « سقوط رجل جاد » والرامز فيها لحواء الطائشة التى استطاعت أن تخرج آدم الرجل المثقف الجاد المختلف فى كل المظاهر العقلية الجسدية عن وقاره فيسقط « صفوت » بعد أن يغرق فى الضحك .. الذى هو رمز للإسفاف والسقوط . كذلك يرفض هذا الرجل الرينى الوقوف عند هذه القدرات التى يستخدمه فيها ابن عمه ويستغله هو وأخيه فى قصة « مولد رجل » ( مجموعة رحلة فى قطار كل يوم ص ١٣٧ ) ويحاول الفكاه من ربة هذا الاستغلال انطلاقاً من شعوره بالأهمية وإحساسه بقدراته الحقيقية « أريد أن أكون إنساناً ذا أهمية . ذا خطورة . كم يبلغ بي العذاب حينما يرى وجودى كعدمى تماماً » . وكما أخرجت حواء آدم من وقاره فى قصة ( سقوط رجل جاد ) وأسقطته من عليائه وخيالاته .. حاول

آدم الهيمنة والسيطرة على حواء في قصة « علاقات الداخل »  
( مجلة الكاتب ع ١٩٨ ص ٧٤ ) بأن يبعدها عن تلك الحيوانات التي تحبها  
ويظهر لها قوته الشخصية والمعنوية حتى يستطيع أن يسيطر عليها ولما فشل  
قبض على أحب الطيور لديها وخنقها وكانت هذه الناحية النفسية كتمادل  
لفشل آدم في الهيمنة على حواء « قال لصديقه وهو يفتح باب قفص  
عصفور الكناريا ويمد يده إلى الداخل : يجب أن تعرف أنني أستطيع  
حين أريد » . كانت يده تقبض على عصفور الكناريا . ووقفت هي جوار  
تشاهد ما يفعله . وأصابعه تضغط على العصفور ، اهتز جناحاه إهتزازة  
واهنة وتحركت ساقاه ومخالبه الرفيعة نحو اليد بدت منها صبيحة وهي تبتعد :

## خاتمة

لا شك أن الأديب المرحوم ضياء محمد فهمى الشرقاوى كان من الأدباء المتميزين الذين صنعوا لأنفسهم طريقاً خاصاً بهم ونحتوا فى الصخر بأظافرهم حتى عبد لنفسه طريقاً خاصاً سار فيه ، فى تلك الفترة الصغيرة من عمره الأدبى لمع نجم ضياء فى ساحة القصة والرواية واستطاع بحلمه الأدبى وبتميزه بين أبناء جيله جيل السنينات العظيم كما كان يسميه أن يكون هو ضياء الشرقاوى القاص الروائى الناقد صاحب الأسلوب المميز المتميز الذى كان بينه وبين المتلقى نوعاً من التوحد كما كان بينه وبين الكلمة نوعاً من الصوفية . وقد كان عالم ضياء عالم متشابك ثرى له طرق كثيرة خاض مغامرته الإبداعية بنوع من الغموض ذو القيمة الفنية والإيهام ذو الخصائص المميزة فكان له لغة مميزة ومعمار متميز وشكل متميز ومضمون أيضاً يستحلبه من الأرض والذات والوجدان والوعى .

رحم الله ضياء فقد كان بحق جيلاً بأكماله من الإبداع .

---



## الفهرس

مدخل	٣
جيل الستينات وعطاؤه الأدبي	٦
أعمال ضياء الشرقاوى الإبداعية	١٤
بواكير ضياء الشرقاوى فى القصة القصيرة	١٨
١ - مجموعة « رحلة فى قطار كل يوم »	٢١
٢ - مجموعة « سقوط رجل جاد »	٣٨
٣ - مجموعة « بيت فى الريح »	٥٩
٤ - قصص أخرى لضياء الشرقاوى	٧٣
٥ - قصص صغير زرقاء	٩٠
الرواية فى إبداع ضياء الشرقاوى	٩٥
١ - الحديقة	٩٦
٢ - انت يامن هناك	١٠٠
٣ - مأساة العصر الجميل	١٠٢
٤ - الملح	١٠٤
المضمون عند ضياء الشرقاوى	١١٠
قضية الموت فى أدب ضياء	١١١
قضية الحياة بوجهيها	١١٦
المتنمى واللامتنمى	١٢٠
الجنس فى أدب ضياء	١٢٣
اللغة عند ضياء الشرقاوى	١٢٧
عناصر تراثية فى أدب ضياء الشرقاوى	١٣٣
المؤثرات الأجنبية فى أعمال ضياء	١٣٦
الأبعاد السيكلولوجية فى أدب ضياء الشرقاوى	١٣٩
خاتمة	١٤٨

رقم الايداع بدار الكتب ٨٧/٣٤٧٦

الهيئة العامة لشئون المطابع الاميرية - (نوبار)

١٠٠٠/١٩٨٧/٤١٧٦١



مطبوعات  
المجلس الأعلى للثقافة

